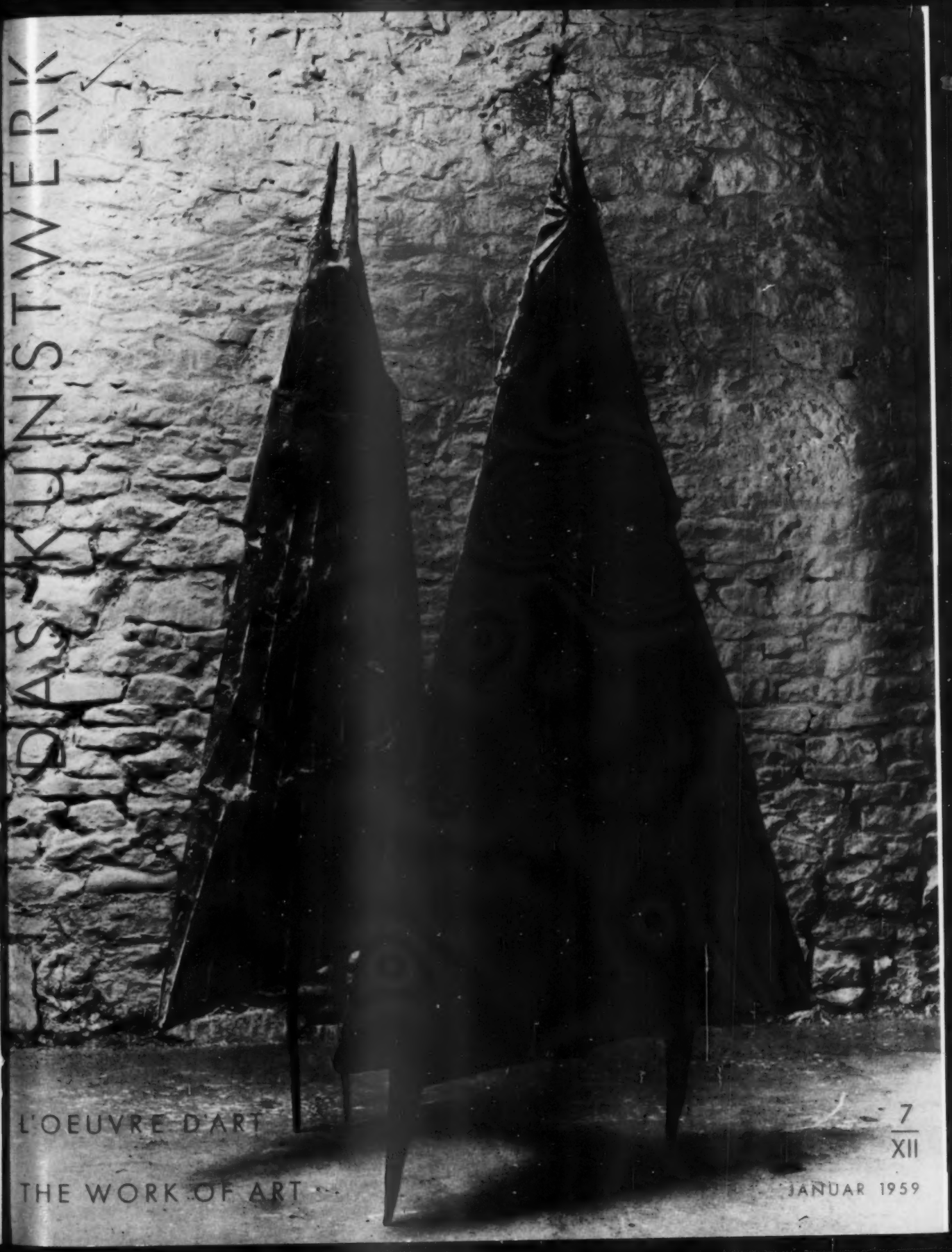
# DAS KUNSTWERK



L'OEUVRE D'ART

THE WORK OF ART

7
XII

JANUAR 1959

**GALERIE INTERNATIONALE D'ART CONTEMPORAIN**
253, rue Saint Honoré · Paris 1 · Téléphone Opéra 32-29
Filiale: Interart A.G. · Nüschelerstr. 31 · Zürich · Tél. 251748

Unter Vertrag:

**MATHIEU, GUIETTE, MORENI**
Gemälde

**COMPARD, A.&G. POMODORO**
Skulpturen

**GALERIE HELIOS ART**
208, av. Fr. Roosevelt, Bruxelles
Téléphone 72.09.79

**GALERIE D'ART LATIN**
Karlavägen, 58, Stockholm
Téléphone 60.29.00

PAPIERFABRIK
SCHOELLER & HOESCH
GMBH
GERNSBACH/BADEN

*Bibeldruck-*
*und Dünndruckpapiere*
*Technische Spezialpapiere*

Seit Jahrzehnten im Dienst von Graphiker und Verleger
für die Gestaltung schönster Druckarbeiten

DAS PAPIER ist eine Befreundin des Schnees, es ist ein Werck der Gelehrten, es ist eine Materi der Bücher, es ist eine Ursach der Correspondenzen und endlich, es ist ein Unterhalt der Cantzleyen. Das Papier ist so wert und würdig, daß es auch die höchsten Monarchen in ihren Händen tragen.
Abraham a Santa Clara

L'

UNE R

T H

A JOU

# L'OEUVRE D'ART

UNE REVUE SUR TOUS LES DOMAINES DES BEAUX ARTS

# THE WORK OF ART

A JOURNAL COVERING ALL ASPECTS OF THE FINE ARTS

**RÉSUMÉ FRANÇAIS**

**ENGLISH RESUMÉ**

## LA SCULPTURE ANGLAISE A NOTRE EPOQUE. (p. 3)

A l'exception de quelques périodes du Moyen-Age et d'un petit nombre de sculpteurs dans les siècles suivants, l'Angleterre est un pays où la sculpture était à peu près inconnue. La nature anglaise s'est bien davantage exprimée dans la peinture et dans la poésie et même là, ce sont des traits particulièrement non-plastiques, voire anti-plastiques, qui ont marqué le style proprement anglais de ces genres. Que l'on songe simplement aux tableaux de Turner, de Constable et de Bonington.

Cela doit donc paraître d'autant plus surprenant qu'au XXè siècle, l'Angleterre ait pu devenir l'un des pays qui ont pris la tête en sculpture. Sans tradition sculpturale, sans un changement fondamental dans la structure sociale, une pléiade de sculpteurs est apparue en Angleterre et ils jouissent aujourd'hui, au-delà des frontières du pays, d'un prestige international. Cela ne peut avoir été simplement le fait d'Henry Moore, encore que celui-ci ait transformé la situation d'une manière décisive. Il doit y avoir eu, en outre, la présence d'une situation favorable déterminée.

Les premiers sculpteurs anglais sont Jacob Epstein, Eric Gill et Frank Dobson. Ils n'ont pourtant pas abandonné la base de l'interprétation de l'objet fondé sur la psychologie et ils représentent la tradition locale. L'école proprement dite des sculpteurs anglais procède de la tradition internationale et la prolonge. Le personnage central de ce renouvellement plastique est Henry Moore (né en 1898). Il a posé les fondements d'une nouvelle tradition, sur laquelle les jeunes sculpteurs peuvent continuer à travailler. Néanmoins, il n'a, à proprement parler, aucune école, aucun successeur. Son oeuvre de jeunesse commence avec des personnages d'une expressivité très accentuée et ramenés, du point de vue formel, à des formes fondamentales simples. Dans leur agressivité magique, ils donnent plutôt une impression de primitif que de moderne. Après 1930, sous l'influence de Constantin Brancusi, se réalise le passage à une pure forme de volumes, dont la puissance de suggestion est mise en valeur par l'opposition de creux et de masses. Les matériaux sont la pierre naturelle et le bois, tous deux incorporés dans la composition d'ensemble selon leurs lois de structure. A cela s'ajoute un élément de création surréaliste qui prend une place particulièrement importante dans les dernières oeuvres. Une thématique cohérente et une maturité formelle de la figuration absolue pénètrent l'un et l'autre l'oeuvre d'Henry Moore et lui garantissent une tension créatrice constante. L'artiste a réussi à créer un cosmos plastique qui occupe une place indépendante à l'intérieur de la sculpture moderne.

Au plus haut point comparable à l'oeuvre d'Henry Moore, est celle de Barbara Hepworth (née en 1903). Encore qu'elle ait également créé tout d'abord des oeuvres figuratives, sous l'influence de Brancusi et d'Arp, elle s'est tournée de manière de plus en plus conséquente vers la représentation de données formelles absolues. Il est possible de comparer ses travaux à ceux des années trente de Moore, mais ils sont encore plus rigoureux et plus énergiques. L'artiste qui est engagée, du point de vue de la création, avec toutes les forces de l'avant-garde, ne crée en aucune manière des abstractions vides de sang, comme l'on pourrait, au premier regard, être tenté de juger ses oeuvres. Elle élabore des formes imaginaires de réalité qui concernent le monde de l'expérience humaine plus centralement que d'insondables mystifications.

On peut considérer Henry Moore et Barbara Hepworth dans le cercle d'influence de Constantin Brancusi. Les sculpteurs plus jeunes — Chadwyck, Meadows, Armitage, Adams, Turnbull, Paolozzi, Caro, Thornton et d'autres — travaillent dans une autre direction. Un nouveau sentiment de l'espace, un nouveau matériau de base et une nouvelle visée de la création unissent ces sculpteurs en face d'Henry Moore et de Barbara Hepworth.

Le fer est l'élément de base de cette nouvelle sculpture. Pour Butler, le fer renferme des qualités nouvelles qui rappellent son grand modèle, l'espagnol Gonzales. Mais, contrairement à celui-ci, Butler va vers le détail, arrache à ce matériau des modulations subtiles qui sont souvent dans un rapport de tension original avec la forme d'ensemble, dont la conception est la plupart du temps monumentale. Lynn Chadwyck part de données dynamiques et parvient, sous l'influence de l'américain Calder, à des sculptures mobiles. Il veut créer des réalités organiques à partir des données du fer. Bernard Meadows et Robert Adams sont également les artisans d'une réalité magique. Une des caractéristiques de la nouvelle création consiste en ce fait que l'arsenal des possibilités formelles s'est élargi presque à l'infini et que le sculpteur isolé ne parvient à des réalisations personnelles que par discipline et limitation. Ainsi, Kenneth Armitage s'est tourné tout particulièrement vers le problème du groupe plastique. William Turnbull réalise des constructions spatiales linéaires qui élèvent les figurations du règne végétal ou encore des objets mécaniques au rang de supports d'expression.

Ce qui en peinture et en architecture a été désigné sous le terme de « New Brutalism » a trouvé une correspondance dans la sculpture d'Eduardo Paolozzi et d'Anthony Caro. Ici, après les phases d'évolution du dadaisme et du surréalisme, est recherché un langage des associations de contenu encore plus large.

Entre les abstractions organiques et rigoureuses de Barbara Hepworth et les décompositions extatiques de notre monde intérieur et du monde extérieur dans les oeuvres de Paolozzi et de Caro, se déploie un large éventail, qui, dans sa totalité, correspond à l'image de la sculpture anglaise actuelle. Le phénomène a des faces très nombreuses et des formes extraordinairement variées. On peut voir en cela un signe du fait qu'un peuple, après des siècles d'improductivité en un certain domaine, peut apporter soudain à celui-ci des traits originaux, qui dessinent en même temps une nouvelle image du caractère anglais.

U. Kultermann

## SCULPTURE ET TECHNIQUE. (p. 21)

Avant que la sculpture puisse entretenir des rapports importants avec la technique, il fallait que quelques préjugés esthétiques perdent leur autorité dogmatique : primat de la forme humaine, séparation en matériaux nobles et non-nobles, conviction en un caractère définitif de la création artistique. Ce n'est qu'au XXè siècle qu'on parvient à mettre en question ces valeurs établies et à leur ôter toute puissance. Comme plan du réel, qui incite à une domination formelle, la technique entre, dans la seconde décade de notre siècle, dans le champ de préoccupations de la sculpture d'avant-garde. Les futuristes découvrent en elle l'incarnation d'un nouveau canon de la beauté dynamique. Umberto Boccioni (1882—1916) discerne, dans une prévision géniale, la voie que l'accomodement avec la technique prescrira à l'acte de création plastique : enrichissement des « incitations » matérielles et passage d'une création de forme fermée à un objet ouvert, structuré expérimentalement. Ce n'est plus une création définitive mais une création transitoire qui doit être réalisée. A côté des matériaux traditionnels, Boccioni réclame l'utilisation du verre,

du carton, du fer, du ciment, des poils, du cuir, des étoffes, des miroirs et l'introduction d'effets de lumière électrique. Ainsi la sculpture futuriste entre, en dépit de son pathos baroque, dans la sphère de la combinatoire expérimentale.
Les dadaistes et les constructivistes découvrirent dans la réalité technique l'intensité des données brutes, un fait au-delà des catégories artistiques de l'expression, de la tension et de la composition. Précisément parce-que la réalité des appareils et des instruments possède un comportement parfaitement neutre du point de vue de l'expression et parce-qu'aucune trace d'écriture subjective n'adhère à leur matérialité, elle devient le fétiche d'une pensée pour laquelle le génial et l'expressif étaient devenus suspects. Ceci est la seconde phase de l'accomodement avec la technique, elle se distingue du futurisme par sa sobriété (dans le camp des constructivistes) et par son ironie abdiquant en un jeu (dans le camp des dadaistes). Les dadaistes se consacrent à une sorte d'inventaire des aspects inhabituels, imprévus et dépourvus de sens de la technique. La finalité de l'objet technique se transforme en son contraire dès que l'objet devient étranger à ses fonctions et est arraché à son entourage habituel. Ainsi se dévoile le côté sombre de la technique : son absurdité froide et énigmatique, un démonisme qui se cache derrière un masque uni. A l'opposé des dadaistes, les constructivistes demeurent d'abord attachés au caractère non-équivoque de l'objectif et passent plus tard à sa sublimation idéaliste. La mise à l'écart de l'art génial est commune aux deux mouvements, mais tandis que les dadaistes mettent en question, avec l'art, toute la civilisation, les constructivistes cherchent à faire sortir l'acte artistique de son isolement, en le soumettant au plus fort facteur de réalité du monde moderne, à la technique. L'ultime but du mouvement est un souhait : il réclame la domination des matériaux par l'esprit et la libération générale de la toute-puissance créatrice de l'homme. Dans leurs oeuvres de maturité, Gabo et Pevsner notamment, ont mis l'accent sans relâche sur la dignité contraignante du spirituel et ils ont rattaché la mobilité expérimentale de leurs moyens de création sur l'axe d'une nouvelle idée du Beau, adapté à l'homme de la pénétration technique du monde.
Actuellement, en sculpture comme dans la peinture, le constructif est passé au second plan. Plus largement les forces irrationelles apparaissent de nos jours et plus rapidement elles provoquent une réaction. Parmi les possibilités du constructivisme subsiste encore le moment dynamique de la domination. Le mouvement mécanique, tel que Calder l'a pratiqué en son temps et tel que Tinguely l'a repris récemment, n'est qu'une des nombreuses possibilités de la mise en mouvement de la création plastique.

Werner Hofmann

**LE MEXIQUE ANCIEN.** (p. 23)

Le profane associe à l'idée du « Mexique » une vague représentation de l'art des Aztèques et des Mayas. Mais, dans l'intervalle, l'archéologie a dégagé dix grands centres de culture, qui ont à leur tour leurs styles provinciaux et leurs périodes historiques. Sur cette aire, comme partout dans les pays de civilisation à population dense, on en arrive à des superpositions de peuples : de grands peuples anciens sont soumis par des races guerrières en expansion. Une partie du culte, des habitudes de vie, du style est reprise, mais cependant modifiée dans le sens des conquérants. La caste gouvernante abandonne aux couches anciennes l'agriculture et l'artisanat. Un état-major de prêtres et de fonctionnaires doit veiller au recouvrement des « impôts » et des offrandes. Des temples et des palais soutiennent la puissance théocratico-militaire. Etant donné que leur propre forme de vie s'édifie sur la conquête guerrière et sur les razzias, ils façonnent les Dieux eux-mêmes à cette image. Ceux-ci ne peuvent faire subsister le cosmos que s'ils sont eux-même entretenus dans leur force vitale par de constants sacrifices humains. On écorche vifs les jeunes gens faits prisonniers et on leur extrait le coeur de la poitrine. Dans ces cultures de la mort et de l'angoisse (Toltèques, Zapotèques, Aztèques), on n'apprend presque rien des plaisirs de la classe dirigeante à travers les représentations figuratives. On ne trouve ici ni scènes de chasse, ni banquets, et encore moins des couples. Au contraire, toutes sortes de sports. Sur des places immenses, tout près des temples, on jouait une sorte de base-ball, mais ensuite, une partie des combattants était livrée au couteau rituel. Ce n'est que dans les régions de repli, demeurées archaïques, du nord-ouest que l'on trouve des représentations de couples s'enlaçant, des scènes de marché et des hommes en costume de joueurs de ballon.
Ce qui en apparence était d'une extrême hétérogénéité, les Mayas, dont la civilisation est si variée, l'ont unifié : ils élaborèrent un calendrier qui était plus exact que le calendrier grégorien ; ils mirent au point un système de numération qui opérait avec le zéro et qui se suffisait de moins de signes que celui des Romains; ils rédigèrent des livres dans une écriture hiéroglyphique, en partie déchiffrée de nos jours. Dans le Yucatan et sur l'île de Jaina, les mayas s'offraient d'élégantes figurines d'argile. Le sud, riche en or, le Costa-Rica approvisionnait tout le Mexique en colliers et en pendentifs finement travaillés. On travaillait le jade et la néphrite, excessivement durs, à l'aide d'instruments de l'âge de pierre. On ne connaissait ni la roue ni la voiture. On fabriquait des récipients d'argile ornés de vernis brillants ou de peintures polychromes sans se servir de tours de potiers. Un art élevé sans technique, un niveau formel étonnant lié à une démonologie effrayante, voici des contradictions que l'on ne rencontre pas poussées à ce point dans les cultures primitives de l'aire méditerranéenne. Nous sommes toujours en face du problème de savoir si nous devons voir dans l'ancien Mexique une haute culture ou une humanité primitive.

J. Roh

**TETES ET CHIFFRES** (p. 24)
**Œuvres d'imagination grotesques de l'Amérique Centrale ancienne.**

Les Mayas ont été les constructeurs des grandes villes Chichen Itza et Copan, Palenque et Tikan, dont les ruines sont maintenant cernées par la forêt vierge. Les ruines et les monuments subsistants sont couverts de part en part de hiéroglyphes. La majeure partie de ces inscriptions consiste en chiffres, grâce auxquels la chronologie de l'histoire des Mayas a été établie.
Presque chaque hiéroglyphe possédait, à côté de la forme normale, ce qu'on appelle une variante en forme de tête, c'est-à-dire un hiéroglyphe qui représente une tête humaine avec les abstractions et les déformations les plus diverses, entrelacée de signes symboliques. Au cours de l'évolution séculaire de l'écriture hiéroglyphique maya, ils atteignirent aux représentations les plus riches d'imagination et qui sont tout à fait uniques dans leur genre. Il est caractéristique de ces têtes qu'elles apparaissent presque toujours de profil et que, la plupart du temps, elles regardent vers la gauche. Assez souvent des détails particuliers de la tête sont remplacés par les parties correspondantes d'animaux, par exemple des becs d'oiseaux ou des trompes de tapirs. Les Mayas connaissaient deux sortes de notations graphiques. Ils écrivaient

des livres sur une étoffe semblable à du papier; dans ces codices, nous ne trouvons aucune variante en forme de tête. Celles-ci n'ont été conservées que dans la seconde forme de tradition écrite, à savoir gravées dans la pierre. Les signes disposés l'un sous l'autre, une colonne verticale sur deux, constituent en grande partie l'ornementation artistique des édifices des villes mayas.
Une sorte particulière des variantes en forme de têtes sont les variantes à corps entier, dans lesquelles un corps de proportions convenables est ajouté à la tête. Ce qu'il y a d'intéressant dans ces variantes à corps entier, c'est leur ressemblance souvent étonnante avec nombre de reliefs des temples indiens. Les têtes des hiéroglyphes mayas ont également une certaine parenté avec les dessins plus connus des Aztèques mexicains, mais ils sont pourtant d'une grande originalité artistique. Les reproductions données dans ce numéro montrent quelques exemples caractéristiques d'hiéroglyphes, tels qu'ils ont été conservés en nombre infini sur les ruines des grandes villes mayas.

Peter Baum

## LES PEINTURES DE LA CERAMIQUE HOPI. (p. 26)

Les Hopis sont un groupe de population, fixés dans le sud des Etats-Unis, agriculteurs et habitants sédentaires de ce qu'on appelle les « Pueblos ». Dans leur milieu naquit au cours des siècles une production de poteries d'un haut degré de culture et qui, actuellement encore, donne jour — sur la base des anciennes traditions — à des œuvres remarquables. L'évolution de la céramique Hopi se divise en trois époques: l'époque Sikyatki ou l'âge d'or de la poterie Hopi, l'époque Tanoa et la renaissance moderne du style Sikyatki.
La décoration primitive des produits de céramique se transforma lentement en un type formel toujours plus conventionnel, tel qu'il fut cultivé d'une manière particulièrement caractéristique dans le Pueblo Sikyatki, détruit avant 1540 et plus tard, jusqu'au début du XVIIIè siècle, dans le Pueblo Awatobi.
A cette période succéda le style Tanoa, qui s'affranchit des conventions transmises et où la représentation des motifs traditionnels fut résolue en un style plus proche des sources et à beaucoup d'égards, plus primitif. Puis, en 1895, vint la découverte des formes anciennes de l'époque Sikyatki et il se produisit une renaissance de ce style.
Toutes les représentations de la céramique Hopi sont en étroites relations avec les conceptions religieuses et les usages du culte. Outre les représentations d'hommes et d'animaux, nous trouvons à l'époque Sikyatki quantité de symboles du soleil. La céramique plus tardive de l'époque Tanoa montre diverses divinités, comme la déesse du maïs, la déesse de la terre et le dieu de la guerre. On trouve à toutes les époques des bandes ornamentales particulières pour représenter le ciel et les nuages.
L'évolution stylistique de la peinture des céramiques est déterminée par deux composantes: la symbolique religieuse et les surfaces rondes des vases. Presque toutes les figures doivent s'inscrire dans un cercle. A partir de cette limitation, s'est développée une forme de représentation fortement conventionnalisée, qui n' a été dépassée qu'à l'époque Tanoa. A cette époque apparaît nettement une parenté avec d'autres groupes de population nord-américains, notamment les groupes voisins du nord et de l'est.
Sur le continent américain, il n'y a guère que les groupes de population des côtes du nord-ouest — notamment les Tlingit et les Nootka — qui aient atteint un degré de culture artistique comparable à celui de l'époque Sikyatki de la poterie Hopi. En dépit de toute l'autonomie des deux cercles de culture, celui de la côte et celui des » Pueblos «, il y a pourtant une ressemblance dans les styles. Néanmoins, l'art de la représentation des peuples côtiers s'applique tout spécialement au tissage et à la peinture sur bois, de sorte qu'en poterie, les habitants des Pueblos occupent une position unique et entièrement indépendante.

Peter Baum

---

## CONTEMPORARY ENGLISH SCULPTURE. (p. 3)

With the exception of periods during the Middle Ages, England has in the past known hardly any sculpture, only a very few sculptors having been active in later centuries. The English character has tended far more to express itself through painting and poetry, and even here pronounced non-sculptural, even anti-sculptural characteristics are to be found, characteristics which decided the particular English qualities of these artistic forms. In this connection one has only to think of the pictures of Turner, Constable and Bonington.
It is therefore all the more surprising that England was able to become in the 20th century one of the leading countries in the field of sculpture.
With no tradition of sculpture, and without any fundamental change in the structure of society having taken place, England produced in this century a body of sculptors, who today are internationally esteemed. This cannot have been the single-handed achievement of Henry Moore, even though he critically altered the situation: over and above that, a definite general inclination must have existed.
The older English sculptors are Jacob Epstein, Eric Gill and Frank Dobson. They do not however abandon a basis of psychologising interpretation of the object, and thus represent the native tradition. The true school of English sculptors starts from the international tradition, which it carries further.
The main figure in the renewal of English sculpture is Henry Moore (born in 1898). He has laid the foundations of a new tradition on which the younger sculptors can build, and yet he has no school or successors of his own. His early work consists of expressively exaggerated, formal figures reduced to clear basic forms; they have a magical aggresiveness that is more primitive than modern in its effect. After 1930, the influence of Constantin Brancusi helped to bring about his transition to pure volume, whose power of association is increased by means of the opposition of cavities and vaultings. His materials are natural stone and wood, each being used in the total composition in relation to its own natural laws. There is also in Moore's work a surrealistic element, especially perceptible in his latest work. The interpenetration of bound themes and the formal maturity of absolute figuration guarantee for Henry Moore's work a permanent creative intensity. The artist has succeeded in creating the visual representation of a cosmos that forms part of, but which remains independent of modern sculpture.
Most closely comparable to the work of Henry Moore is that of Barbara Hepworth (born 1903). Although she too began with representational work, she came under the influence of Brancusi and Arp, and began ever more consistently to represent absolute formal events. Her work can incidentally

be compared with Moore's work of the thirties, with the difference that hers is stronger and more decided. She is connected, in creative terms, with the major forces of the avantgarde, but it is in no way true to say that her work, as a cursory glance might lead one to believe, consists of bloodless abstractions. She fashions an imagined reality that bears a closer relation to the world of human experience than profound mystifications.
One can see Henry Moore and Barbara Hepworth as coming into Constantin Brancusi's sphere of influence. The younger sculptors — among others, Chadwyck, Meadows, Armitage, Adams, Turnbull, Paolozzi, Caro, Thornton — are developping in quite another direction. A new feeling for space, a new basic material and a new formative purpose unite these sculptors opposite Moore and Hepworth.
Iron is the foundation of this new sculpture. For Butler iron has qualities of a new kind, which refer back to his great example, the Spaniard Gonzales. In contrast to Gonzales, however, Butler goes into detail, and entices subtle modulations from his material, which often stand in a uniquely tense relation to the total form — for the most part conceived in terms of the monument. Lynn Chadwyck starts from dynamic existing characteristics, and, under the influence of the American Calder, has been creating mobile sculptures: his aim is to create from the existing characteristics of iron organic realities. One of the characteristic features of the new sculpture is the fact that the arsenal of formal possibilities has so increased in size that the individual sculptor now has a virtually endless choice, and achievement is only possible through discipline and self-imposed restriction. Thus Kenneth Armitage has expressed a preference for the problem of sculting the group, while William Turnbull has turned his attention to linear space-constructions, which employ the figurations of plant-life or mechanisms as expressive means. What has come to be designated as the New Brutalism in painting and architecture is reflected in sculpture also, in the work of Eduardo Paolozzi and Anthony Caro. After the developmental phases of Dadaism and Surrealism, attempts are being made here to find an even more extensive language for associations of content. Between the strictly organic abstractions of Barbara Hepworth and the ecstatic unravellings of our interior and exterior worlds in the works of Paolozzi and Caro we may find contained the whole picture of contemporary English sculpture. The phenomenon has many facets and an extraordinary number of forms, and in this we may find an indication of the fact that, after producing nothing in one particular field for centuries, a people can secure from sculpture its own characteristics, characteristics which reveal a new picture of the English character.

Udo Kultermann

## TECHNOLOGY AND SCULPTURE (p. 21)

Before sculpture could enter into a full and proper relationship to technology, certain aesthetic prejudices had to forfeit their dogmatic validity: these were the primacy of the human form, the distinction made between noble and base materials and the conviction that artistic creation was ultimate in character. Only in the 20th century did it become possible to question, and then to abrogate, this scale of values. In the second decade of our century technology came into the field of view of avantgarde sculpture in the form of a layer of reality, which constituted a challenge to formal mastery. The futurists discovered therein the embodiment of a new, dynamic canon of beauty. Umberto Boccioni (1882—1916) revealed the foresight of genius when he perceived the way dictated to the act of sculptural creation through its intercourse with technology: — enrichment of the material "causes" and transition from the closed form-structure to the open, experimentally assembled object. In place of the definite, the transitory structure is now to be realised. In addition to traditional materials, Boccioni calls into service glass, cardboard, iron, cement, hair, leather, fabric, mirrors, and also introduces electric lighting effects. Futuristic sculpture consequently enters the sphere of combinatory experiment, unaware of its baroque pathos. The Dadaists and Constructivists discovered in technical reality the intensity of bare actuality, a factor outside the artistic categories of expression, tension, composition. For the very reason that the apparatus and the implement possessed a reality which was completely neutral in expressive attitude, they took on a fetish value for those to whose way of thinking the genius and the expressive had become suspect. This, then, is the second phase of the relationship with technology, which is to be distinguished from futurism through its dryness (on the side of the Constructivists) and its playful-resigned irony (on the part of the Dadaists). The Dadaists dedicate themselves to a kind of stock-taking of the unusual, sinister and meaningless aspects of the technical. The technical object loses its functional quality and becomes the very opposite of functional, as soon as it is removed from its accustomed surroundings and no longer has its usual task to perform. Thus is the dark side of the technical revealed — a cold, enigmatical senselessness, a demonic quality concealed behind its polished mask. In contrast to the Dadaists, the Constructivists remain in the first place closely connected to the unequivocal character of the objective, later changing over to its idealised sublimation. Common to both movements is the rejection of the art of genius; yet while the Dadaists question with their art the whole of civilisation, Constructivism attempts to bring artistic activity out of its isolation in subjecting it to the strongest factor of modern reality, technology. The final aim of the movement is an idealistic one: it demands the triumph of intellect over matter, and the common liberation of human creative omnipotence. In their mature work, Gabo and Pevsner especially have repeatedly emphasised the necessary worth of the intellect, and have brought the experimental mobility of their creative means into line with a concept of beauty designed to meet the needs of the human being living in a technically aware world.
At the present time constructivism, in painting as well as in sculpture, has been forced into the background. The broader the emergence of the irrational powers today, the more quickly they provoke opposition. One of the strongest latent possibilities of constructivism is the impetus of movement: mechanical movement, for example, such as Calder was at one time concerned with and which has been recently taken up again by Tinguely, is only one of the many possibilities inherent in the "mobilization" of the sculptural creation.

## OLD MEXICO (p. 23)

The laman associates with the idea "Mexico" a vague picture of the art of the Aztecs and the Mayas. Archeologists, however, have ascertained the existence of ten great areas of culture, each with its own stylistic provinces and historical epochs. As in all heavily populated lands of culture, here too the problem of living space became acute, and formerly great peoples were brought into subjection by warrior tribes. The cults, ways of life and cultural

styles of the conquered peoples were in part taken over by and modified by the conquerors. Agriculture and handicraft were left by the ruling caste to the conquered. A staff of officials and priests were put in charge of the collection of taxes and sacrificial offerings, while the military-theocratic rule was supported by gigantic temples and palaces. Since forms of living were constructed on a basis of martial conquest and expeditions for booty, the gods were also constructed according to this model. They could support the cosmos only when they themselves were maintained in their vital energy through continual human sacrifice: the captive youths selected for this purpose were skinned alive, after which the heart was cut from their breast. From the cultures of horror and death (Toltec, Zapotek, Aztec) one learns almost nothing of the pleasures of the ruling class through pictorial representation. There are neither hunting scenes nor banquets, not to speak of lovers. What there is, however, is sport. A game resembling baseball was played on gigantic squares adjoining the sites of the temples: a certain number of the contestants, it must however be pointed out, were delivered to the ritual knife after each game. Only in the districts of withdrawal of the Northwest, which remained archaic in character, do we find representations of lovers embracing, scenes of the fairground and men in the costume of ballplayers.

The many-sided talents of the Mayas were succesfully employed to deal with the most heterogeneous activities. They worked out a calendar that was more exact than the Gregorian, they developped a system of numbers that operates with the figure nought and succeeded in employing fewer numerical symbols than the Roman system, and they wrote books in a hieroglyphic script that is partly decipherable today. In Yukatan and on the island of Jaina the Mayas made each other presents of elegant trinket figures of earthenware: the South was rich in gold, and thus Costa Rica could furnish the whole of Mexico with finely wrought necklaces and lockets. Jade and nephrite, exceedingly hard, were worked with Stone Age instruments. The wheel and hence the waggon were unknown: pottery vessels with a high glaze or polychromatic colouring were created without the aid of a potter's wheel. High art without technical resources, an astounding level of form linked to a horrible demonology, these are contradictions that are not to be found in the same measure in the early cultures of the Mediterranean area. The same question must still be put: are we to see in ancient Mexico high culture or primitive humanity?

## THE CERAMIC PAINTING OF THE HOPI (p. 26)

The Hopi are a peoble in the southern States of America, farmers and permanent settlers in the Pueblos. In the course of centuries, a highly cultivated production of pottery has grown up among them, which to this day brings forth noteworthy creations based on the old traditions. The development of Hopi ceramics can be divided itno three epochs: the Sikyatki epoch, or the golden age of Hopi earthenware, the Tanoa epoch, and the modern renaissance of the Sikyatki style. Primitive adornment of the ceramic product slowly took on a increasingly conventionalised form, especially pronounced in the Sikyatki Pueblo, destroyed before 1540, and later, at the beginning of the 18th century, in the Awatobi Pueblo. This epoch was followed by the Tanoa style, which freed itself from convention and made possible the presentation of traditional themes in a more original and from many points of view more primitive way.

All the representations of the Hopi ceramics stand in a close relationship with religious ideas and cult practices. In the Sikyatki epoch we find representations not only of humans and animals, but also, and in abundance, of sun-symbols. The later Tanoa period shows various divinities, as for example the maize goddess, the earth goddess, and the god of war. Common to all epochs are special ornamental bands, to represent sky and clouds.

The stylistic development of their ceramic painting is influenced by two main factors: religious symbolism and the round surfaces of the ceramic object. Almost all the figures have to be fitted into a circle, and it is through this limitation that a strongly conventionalised form of representation arose, that is only broken away from in the Tanoa epoch, where we see the distinct emergence of a close affinity with other North American peoples, especially their neighbours to the East and North.

Such a height of artistic culture as the Sikyatki period of Hopi pottery has been reached in the Northern part of the American continent only by the peoples of the Northwest coast, particularly the Tlingit and the Nootka. In spite of the independence of both cultures, that of the coast and that of the Pueblo country, there does exist a similarity of style. The peoples of the coast, however, had as their chief medium wood painting and weaving; the inhabitants of the Pueblos, therefore, occupy in pottery a unique and fully independent position.

## HEADS AND NUMBERS (p. 24)

Farcical and fantastic shapes from Central America.

The Mayas were the builders of the big towns of Chichen, Itza, Copan, Palenque and Tikan, whose ruins are today surrounded by the primitive forest. Those ruins and monuments that remain are covered with hieroglyphics. The inscriptions predominantly consist of numbers, which were used to make a chronological record of Maya history.

Almost every hieroglyph has, apart from its normal form, a so-called "head variant", that is, a hieroglyph that represents a human head in the most diverse kinds of abstraction and deformation, twined round with symbolic signs. In the course of the evolution of Maya hieroglyphic script over some hundreds of years, these hieroglyphics became representations of the highest degree of fantasy, that may well be said to be unique in their individuality. It is a characteristic of these heads that they almost invariably appear in profile, and mostly look to the left. Often particular features are replaced by those of animals, for example the beak of a bird, or the proboscis of a tapir. The Mayas knew two kinds of written record. Books were written on a material resembling paper, and in these codices we find no head variants, which are only preserved in the second form of written record, namely chiselling in stone. The signs arranged one under the other in two vertical columns form the major part of the artistic decoration in the buildings of the Maya towns.

An extension of the head variant is found in the full-figure variant: with these a body has been added to match the head. The most interesting quality of these full-figure variants is their often astonishing similarity to many reliefs to be found in the temples of India. The heads of the Maya hieroglyphics also have a certain relation to the better-known designs of the Aztecs in Mexico, but nevertheless are of great artistic independence. The examples reproduced here are characteristic of the hieroglyphics as they are preserved in countless numbers in the ruins of the great Maya towns.

odified by
caste to
ge of the
ratic rule
ving were
ooty, the
pport the
al energy
this pur-
ir breast
ne learns
represen-
of lovers
played on
per of the
tual knife
est, which
mbracing

deal with
was more
t operated
al symbols
ipt that is
the Mayas
ware: the
whole of
ite, excee-
and hence
ychromatic
rt without
e demono-
e measure
must still
humanity?

s and per-
cultivated
day brings
opment of
ch, or the
enaissance
lowly took
he Sikyath
th century,
yle, which
traditional
nitive way.
elationship
find repre-
ndance, of
or example
mon to all

two main
mic object
rough this
arose, that
he distinct
especially

pottery has
nly by the
Nootka. In
that of the
oles of the
eaving; the
and fully

n, Palenque
rest. Those
The inscrip-
a chronolo-

alled "head
n the most
h symbolic
over some
the highest
dividuality
appear in
re replaced
boscis of a
ritten on a
d variants
mely chiset
cal columns
f the Maya

with these
quality of
many reliefs
ieroglyphics
e Aztecs in
e examples
e preserved

7|XII

# DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG KREFELD UND BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

Redaktion: Leopold Zahn und Klaus J. Fischer

Heft 7/XII
Januar 1959

## INHALT

| | | |
|---|---|---|
| Udo Kultermann: | Englische Plastik der Gegenwart | 3 |
| Werner Hofmann: | Technik und Plastik | 21 |
| Juliane Roh: | Präkolumbische Kunst | 23 |
| Peter Baum: | Köpfe und Zahlen | 24 |
| Peter Baum: | Die Malerei der Hopi-Keramik | 26 |
| | Ausstellungen | 29 |
| | Bücher | 45 |
| | Notizbuch der Redaktion | 47 |

Umschlag: Lynn Chadwick, Two Figures, Eisen, 1955

DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 10,— DM. Einzelheft 3,60 DM. Auslandsabonnement jährlich 40,— DM. Der Jahrgang beginnt im Juli und endet im Mai des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind nur möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden!
Alle Rechte aus Inhalt und Ausstattung, auch die der fotomechanischen Wiedergabe, sind vorbehalten, jedoch wird gewerblichen Unternehmen die Anfertigung einer fotomechanischen Vervielfältigung (Fotokopie, Mikrokopie) für den innerbetrieblichen Gebrauch nach Maßgabe des zwischen dem Börsenverein des Deutschen Buchhandels und dem Bundesverband der Deutschen Industrie abgeschlossenen Rahmenabkommens gestattet. Bei Entrichtung der Gebühren in Wertmarken ist eine Marke im Betrage von 0,10 DM zu verwenden. Die Wiedergabe der veröffentlichten Fotos und Bilder bedarf der Genehmigung des Verlages und der Quellenangabe.
Verlag: Agis-Verlag, Krefeld und Baden-Baden. Anschriften: Krefeld, Goethestr. 79, Telefon: 2 44 10; Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Bankkonten: Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129, Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Postscheckkonten: Köln 403 45, Karlsruhe 502 88.

Auslieferung und Vertrieb: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Str. 15 a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstr. 4; Auslieferung in der Schweiz: Office du Livre, Fribourg (Schweiz); Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., 72 Charlotte Street, London W 1, Price Pfund Sterling 3,5 per year post free, Single issues 6 s; Auslieferung in USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21, NY, Price Dollar 11,00 for 12 iss./year post free, single issues Dollar 1,25; Auslieferung in Argentinien: Dr. Carlos Hirsch, Florida 165, Buenos Aires (Argentinien).

Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon: 53 88 und 7 43 86. Anzeigenverwaltung für Deutschland: Kontinenta GmbH., Düsseldorf, Sternstr. 47, Telefon: 49 36 00. Anzeigenverwaltung für USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21. Anzeigenverwaltung für Frankreich: Marcel Ullmo, 70, Boulevard Flandrin, Paris 16. Sonstiges Ausland: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84. Zur Zeit ist Anzeigenpreisliste Nr. 5 gültig. Gesamtherstellung: Druckerei Wesel, Baden-Baden. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.

Udo Kultermann

# ENGLISCHE PLASTIK DER GEGENWART

Mit Ausnahme einiger Epochen des Mittelalters und weniger Bildhauer in späteren Jahrhunderten, ist England ein Land, in dem die Kunst der Bildhauerei nahezu unbekannt war. Das englische Wesen hat sich viel mehr in der Malerei und Dichtung ausgesprochen, und auch hier sind es betont unplastische, ja antiplastische Züge, die die spezifisch englische Eigenart dieser Gattungen bestimmen. Es sei nur an die Bilder von Turner, Constable und Bonington erinnert, in denen sich ein Grundgefühl des Engländers ausspricht. Auch in der Architektur des Mittelalters und der nachfolgenden Epochen prägt sich jene Eigenart unverkennbar aus, die nicht so sehr den Baukörper als plastische Masse strukturiert, sondern eher Reihen von linearen Ornamentformen in flächigen Folien vor einem imaginären Kern in der Schwebe läßt.

Um so überraschender muß es daher erscheinen, daß England im 20. Jahrhundert eines der führenden Länder in der Bildhauerei werden konnte. Ohne nennenswerte Tradition, ohne eine grundsätzliche Wandlung in der Gesellschaftsstruktur, allerdings gefördert von Seiten des Staates und der Behörden, ist in England eine Schar von Bildhauern hervorgetreten, die heute weit über die Grenzen des Landes hinaus internationales Ansehen genießen. Das kann nicht allein die Leistung eines Einzelnen gewesen sein, wenngleich Henry Moore die Situation entscheidend verändert hat, es muß darüber hinaus eine bestimmte Disposition vorgelegen haben.

Wer sind nun die wichtigsten englischen Bildhauer der Gegenwart? Und welche Spannweite ist für das Gesamtphänomen der englischen Plastik aus ihrem Werk abzulesen? Die älteren englischen Bildhauer sind Jacob Epstein, Eric Gill und Frank Dobson. Sie verlassen jedoch nicht die Basis der psychologisierenden Gegenstandsdeutung und können somit wie auch die jüngeren Karin Jonzen und F. E. McWilliam in diesem Zusammenhang übergangen werden. Sie repräsentieren hier wie in anderen Ländern die ortsgebundene Tradition, ohne bahnbrechend in künstlerisches Neuland vorzustoßen. Die eigentliche Schule der englischen Bildhauer geht von der internationalen Tradition aus und führt sie weiter.

Die Hauptgestalt und gleichsam das Symbol der plastischen Erneuerung ist Henry Moore, der im Unterschied zu den großen kontinentalen Bahnbrechern der neuen Kunst der zweiten Generation angehört (geb. 1898), also heute noch nicht 60 Jahre alt ist. Er schafft die Grundlage einer neuen Tradition, auf der die jüngeren Bildhauer weiterarbeiten können. Dennoch hat er keine eigentliche Schule oder Nachfolge. Die jüngeren Butler, Turnbull, Caro, Thornton, Dalwood, Paolozzi gehen zwar in einem gewissen Anfangsstadium ihres Werkes von Henry Moore aus, entwickeln sich dann aber zu völlig eigenen Leistungen, die mit dem Altmeister der englischen Plastik kaum noch etwas gemein haben. Das Frühwerk von Henry Moore beginnt mit expressiv übersteigerten, formal auf klare Grundformen reduzierten Figuren, die deutlich an altmexikanische Vorbilder erinnern und die auch in ihrer magischen Agressivität eher primitiv als modern wirken. Durch die Einwirkung von Constantin Brancusi erfolgt nach 1930 der Übergang zur reinen Volumengestalt, die besonders durch das Gegeneinander von Höhlungen und Wölbungen, von Positiv- und Negativformen in ihrer Suggestivität gesteigert wird. Material ist Naturstein und Holz, beides durch die direkte Bearbeitung in ihren Strukturgesetzen in die Gesamtkomposition einbezogen und teilweise durch Bänder, Löcher und Ritzungen differenziert. Eine Zeitlang gehen die beiden Möglichkeiten der Gestaltung nebeneinander her, die der expressiven und absoluten Aussage, und beide disziplinieren sich gegenseitig. Als drittes Moment kommt ein von Anfang an wirksames surrealistisches Gestaltungselement hinzu, das besonders in den letzten Arbeiten stark hervortritt. Das, was in den reinen bildnerischen Formen zu spielerischer Willkür werden könnte (die jedoch bei der Konzeption eine erhebliche Rolle spielt), wird durch die gebundene Thematik der expressiven Figuren neu befruchtet; und der Gefahr der illustrativen Gegenstandsaussage in den thematisch festgelegten Figurengruppen wird dadurch begegnet, daß die formale Reife der absoluten Figurationen auf sie übertragen wird. So lebt das Werk Moores aus einer permanenten schöpferischen Spannung, die besonders in den letzten Jahren durch die Einbeziehung weiterer und bisher fremder Gestaltungskomponenten bereichert wird. Dem Künstler ist es gelungen, einen bildnerischen Kosmos zu schaffen, der unabhängig innerhalb der modernen Plastik steht und aus ihr nicht mehr fortzudenken ist.

Eine eigentliche Nachfolge Moores ist — wie gesagt — trotz seiner großen befruchtenden Wirkung nicht zu erkennen. Zwar ist er den meisten englischen Bildhauern an Univer-

salität überlegen, doch sagt dies noch nichts über die Qualität der einzelnen Werke. Am ehesten vergleichbar ist dem Werk Moores noch das der 1903 geborenen Bildhauerin Barbara Hepworth. Obwohl auch sie zunächst gegenstandsgebundene Werke schuf, wandte sie sich unter dem Einfluß von Brancusi und Arp immer konsequenter der Vergegenwärtigung absoluter Formereignisse zu. Nach den eigenen Äußerungen der Künstlerin, ist sie als Frau in ganz anderem Maße befähigt, sich mit der körperlichen Bedeutungshaftigkeit der plastischen Gestaltung zu identifizieren. Die Künstlerin, die mit allen Kräften der Avantgarde in schöpferischer Verbindung steht, schafft keinesfalls theoretisch-mathematische Formeln oder blutleere Abstraktionen, wie ihre Arbeiten auf den ersten Blick mißverstanden werden könnten. Mit den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln, oder besser, mit den Mitteln, die sie sich für diesen Zweck erobert hat, gestaltet sie Imaginationen von Wirklichkeit, die zentraler und nachhaltiger die Erlebniswelt des Menschen ansprechen als tiefgründige Mystifikationen.

Henry Moore und Barbara Hepworth kann man gemeinsam im Einflußbereich des großen Constantin Brancusi sehen. Die jüngeren Bildhauer jedoch entwickeln sich in andere Richtungen. Auch generationsmäßig ist hier eine Zäsur spürbar: Butler wurde 1913, Chadwick 1914, Meadows 1915, Armitage 1916, Adams 1917, Turnbull 1922, Paolozzi 1924, Caro 1924 und Thornton 1925 geboren. Ein neues Raumgefühl, ein neues Grundmaterial und eine neue Gestaltungsabsicht verbinden diese Bildhauer gegenüber Henry Moore und Barbara Hepworth. Vielleicht könnte man die Jüngsten, Turnbull, Caro, Thornton und Paolozzi, als Vertreter einer weiteren Stilstufe von den übrigen noch einmal abtrennen.

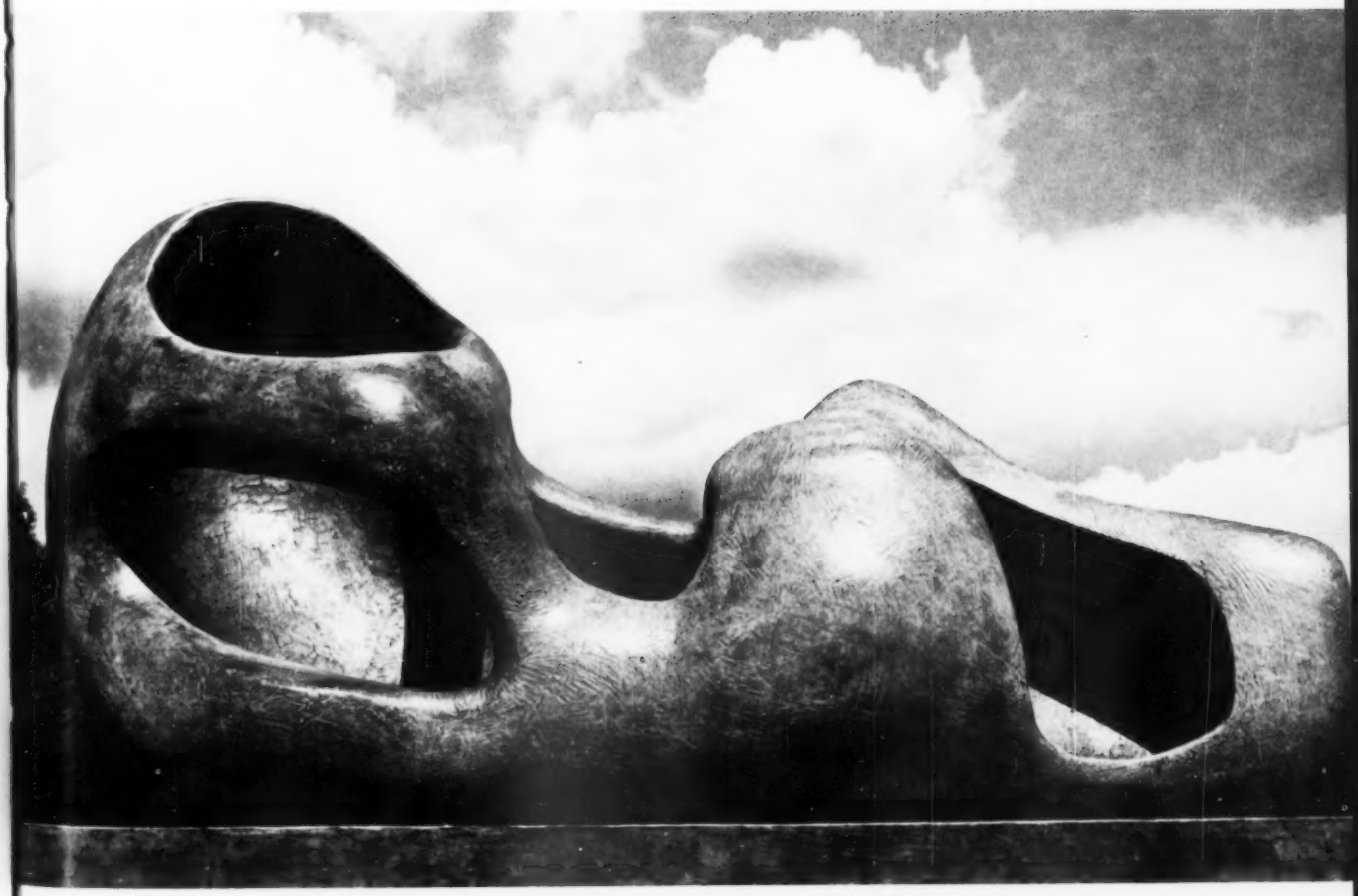
Eisen ist die Grundlage dieser jungen Plastik, und es ist bereits von einer neuen Eisenzeit gesprochen worden. Für Reg Butler, der mehrere Jahre als Schmied gearbeitet hat, erhält das Eisen neuartige Qualitäten, die auf sein großes Vorbild, auf den Spanier Julio Gonzalez verweisen. Dennoch aber bleibt bei Gonzalez die Detailbearbeitung flächenhafter, großformatiger und monumentaler. Demgegenüber geht Butler ins Detail, er entlockt dem Material und dem Gestaltungsprozeß subtile Modulationen, die mit der Struktur der Gesamtgestaltung, die zumeist monumental konzipiert ist, oft in einem eigenartigen Spannungsverhältnis steht. Lynn Chadwick geht von dynamischen Prinzipien aus und kommt unter dem Einfluß des Amerikaners Alexander Calder folgerichtig zu beweglichen Plastiken. Für ihn geht es darum, aus den Vorgegebenheiten des Eisens eine Art organischer Realität zu schaffen, die sozusagen der logische Ausdruck der gebrauchten Materialien ist. Bernard Meadows, Hubert Dalwood und Robert Adams sind ebenfalls die Gestalter einer magischen Realität. Sie bedienen sich des eroberten neuen Kanons und schließen mit diesem Vokabular neue Bereiche auf. Es gibt keine Grenze mehr zwischen verschiedenen Materialien und den linearen, flächigen oder raumhaften Strukturen der Gestaltung. Denn eines der Charakteristika der neuen Gestaltung ist die Tatsache, daß das Arsenal der formalen Möglichkeiten sich ins nahezu Unendliche ausgeweitet hat und der einzelne Bildhauer nur durch Selbstdisziplin und Selbstbeherrschung zu eigenen Leistungen kommen kann. So hat sich Kenneth Armitage vorzüglich dem Problem der plastischen Gruppe zugewandt, einer Gestaltungsaufgabe, die scheinbar traditionellen Charakter hat, von Armitage dennoch aber mit einer neuen transillusionistischen Bedeutung erfüllt werden kann. William Turnbull schafft lineare Raumkonstruktionen, die die Welt Giacomettis des Personalen entkleidet zu haben scheinen und selbst die Figurationen des Pflanzenreichs bzw. der mechanischen Dinge zu Ausdrucksträgern erheben.

In Eduardo Paolozzi und Anthony Caro wird etwas Neues spürbar, das sich von Moore und Hepworth, ja selbst von Butler und Chadwick in der Konzeption unterscheidet. Das, was in der Malerei und Architektur als New Brutalism bezeichnet worden ist und in übersteigerter Form die Totalität künstlerischer und außerkünstlerischer Erlebnismöglichkeiten umfaßt, hat hier in der Plastik eine Entsprechung gefunden. Nach den Entwicklungsphasen des Dadaismus und Surrealismus wird hier nach einer noch umfassenderen Sprache der inhaltlichen Assoziationen gesucht, und es ist nur zu verständlich, daß das Zufällige und Absurde, das Außerkünstlerische und das Banale in diesem neuen Kosmos inhaltlicher Faszinationen einen Platz erhalten mußten.

Zwischen den strengen organischen Abstraktionen von Barbara Hepworth und den ekstatischen Zerfaserungen unserer In- und Umwelt in den Werken von Paolozzi und Caro spannt sich ein weiter Bogen, der in seiner Ganzheit dem Bilde der englischen Plastik der Gegenwart entspricht. Das Phänomen ist reich facettiert und ungemein vielgestaltig. Es mag darin ein Zeichen gesehen werden, daß ein Volk nach jahrhundertelanger Unproduktivität in einem Bereich diesem plötzlich eigene Züge abgewinnen kann, Züge, die zugleich auch ein neues Bild vom englischen Wesen zeichnen.

Henry Moore
Object, Bronze, 1955

Henry Moore
Reclining Figure, Bronze, 1953/54



Barbara Hepworth
Head, Mahagoni, 1952

Barbara Hepworth
Hieroglyph, 1953

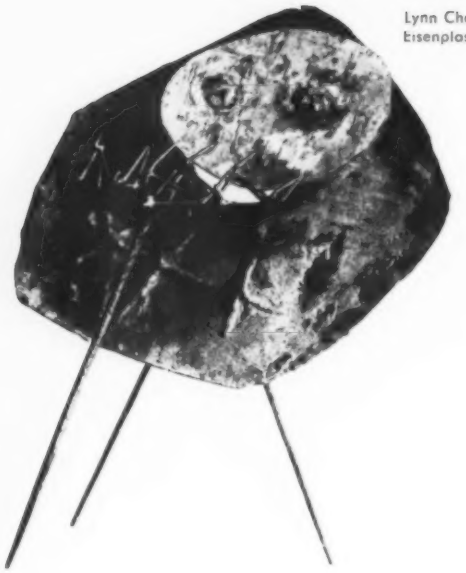
Hepworth
yph, 1953

Reg Butler
The Manipulator, Bronze, 1954

Reg Butler
The Oracle, Bronze, 1952

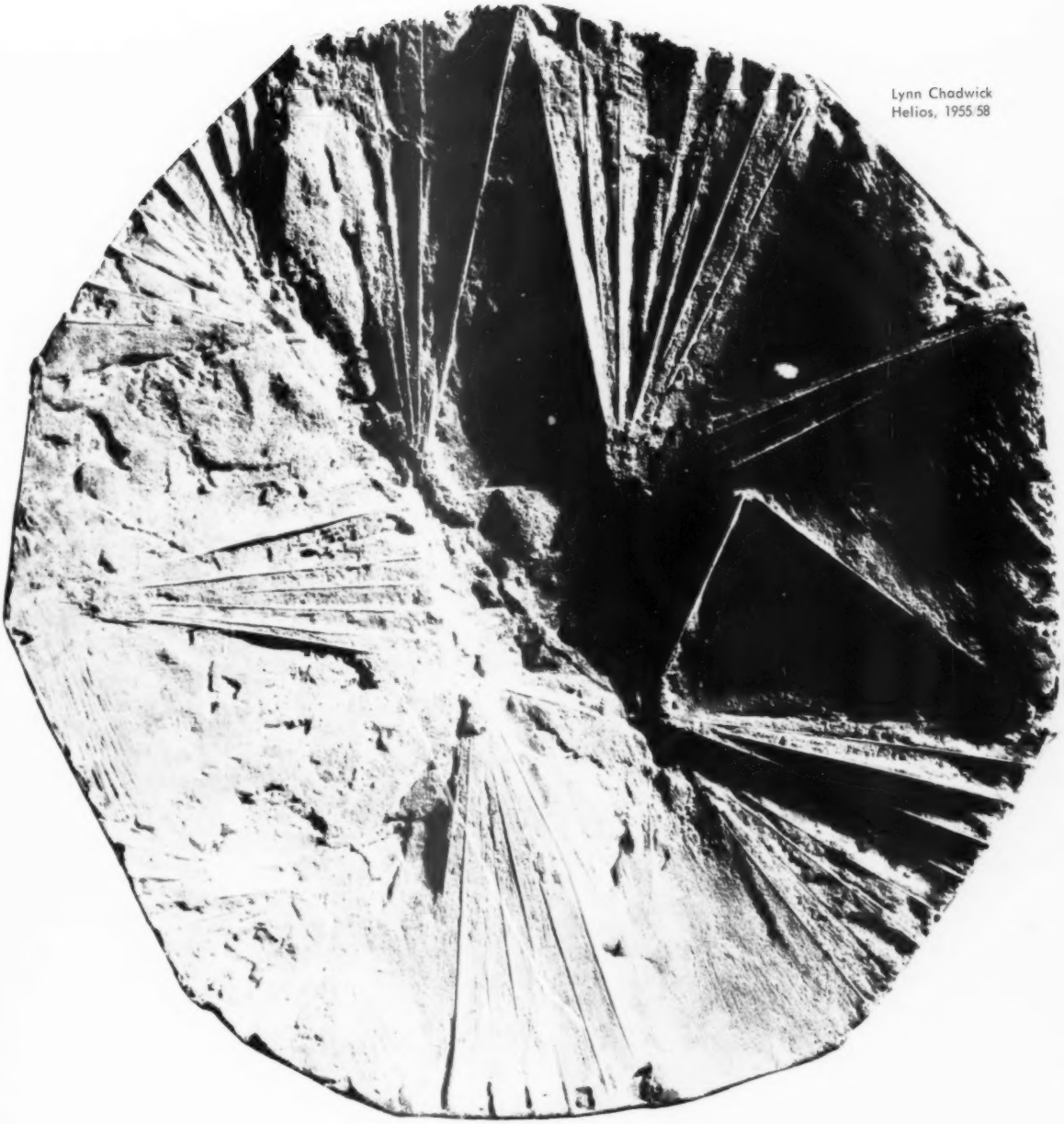
Reg Butler
The Box, Eisen, 1952

Reg Butler
Eisen, 1957



Lynn Chadwick
Eisenplastik, 1953

Lynn Chadwick
Beast XIII, 1958
Foto: David Farrel



Lynn Chadwick
Helios, 1955-58

Kenneth Armitage
Diarchia (kleine Version), Bronze, 1957

Kenneth Armitage
Seated Group listening to music, Bronze, 1952

Man with Wheel, bronze, 1956

Eduardo Paolozzi

Eduardo Paolozzi
Burnt-out Comptometer, Bronze, 1956

Man with Wheel, bronze, 1956

Hube Dalwood
Tree, ronze, 1957

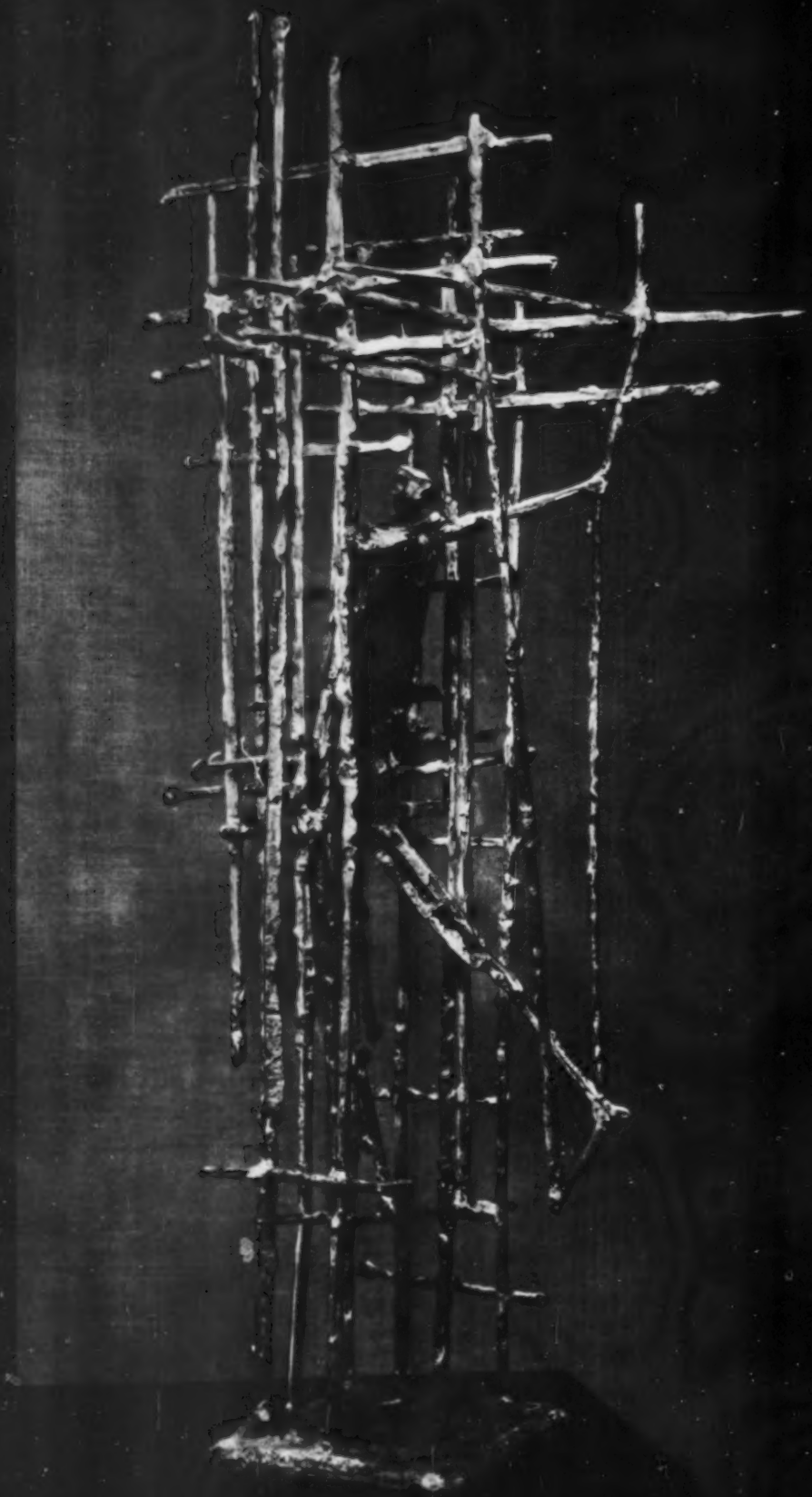
Hubert Dalwood
Figure Lamb, Zement, 1958

Hubert Dalwood
Horizontal I (dish), Bronze

Anth
Wom

Anthony Caro
Cigarette smoker II, Bronze, 1957

Anthony Caro
Woman in pregnancy, 1955



Leslie Thornton
The Trapeze, Maquette für Bronze, 1958

Werner Hofmann

# TECHNIK UND PLASTIK

Die Welt, die man die technische nennt, wird von den Prozessen der mechanischen Fertigung geprägt. Im Gegensatz zum handwerklich geformten Gebilde ist das mechanisch Hervorgebrachte ein Reihenprodukt, Standardware, also beliebig wiederholbar. Die prätechnischen Gegenstände des menschlichen Gebrauchs und der Umweltformung sind Individualitäten: sie sehen, selbst wenn ihnen ein und dasselbe Formmuster zugrunde liegt, einander nur in größeren Zügen ähnlich, ohne einander zu gleichen. Ihr formales Repertoire regelt der „Stil", es wird aus einem schmalen Vorrat von abwandelbaren Schlüsselfiguren bestritten, der etwa das „gotische" Architekturgebilde mit dem Möbelstück des gleichen Zeitraumes verbindet. Prätechnisch ist diese Welt insofern zu nennen, als in ihr die Technik, dem schöpferischen Handlungsvolumen des Menschen eingebildet, noch nicht ihren autonomen Status erlangt hat. In der Architektur, um nur ein Beispiel zu nennen, betreut eine Persönlichkeit wie Fischer von Erlach die Bedürfnisse repräsentativen Bauens (Kirchen, Schlösser) ebenso wie jene, welche das 19. Jahrhundert dem Kompetenzbereich von Ingenieuren und Konstrukteuren zuweisen wird.

Der erste, oberflächlich verblüffte Blick, der an der Technik nur das Massenhafte sieht, glaubt daraus auf eine geringe formale Variationsbreite schließen zu dürfen. Das Diktat der großen Menge scheint ihm Recht zu geben. Jedoch: innerhalb der Technik selbst wirkt eine Gegenbewegung. Auch der Normung und dem Klischee sind Grenzen gesetzt — sie werden immer enger gezogen, je mehr das Bedürfnis der Konsumenten, von einer Vielzahl verwandter Produkte umstellt, notwendig auf „neue", unverbrauchte und noch nicht konventionalisierte Formen hingelenkt werden muß, da die anderen bereits unter die ästhetische Reizschwelle abgesunken sind. Darum muß gerade die kommerzialisierte Technik, obzwar vom Gebrauchszweck eingeschränkt, eine große Vielzahl von Gegenständen hervorbringen. Mit andern Worten: sie ruft eine Wirklichkeit ins Leben, die immer mechanischer und damit notwendig komplexer, also auch vielschichtiger wird. Die Technik provoziert nicht nur neue Bedürfnisse, indem sie die alten befriedigt und damit ins Habituelle absteigen läßt, sie ist auch unaufhörlich mit der Erprobung neuer Formmöglichkeiten beschäftigt. Die von ihr hervorgebrachten Realitäten sind Kompositgebilde, sie können auseinander genommen und modifiziert werden, sie bestehen bis auf Widerruf, ihre Vorläufigkeit gibt ihnen Versuchscharakter und macht sie dem Experiment verwandt. Sie besitzen eine glatte Präzision, die der Preis des Unpersönlichen, Perfekten ist.

Mechanische Produktion, kombinatorische Vielfalt und experimentell-beweglicher Wirklichkeitscharakter — damit ist angedeutet, auf welchen Ebenen die Auseinandersetzung zwischen Technik und Plastik vor sich gehen kann. Anders als die Malerei findet sich die Plastik zwiefach mit der technischen Welt konfrontiert: das eine Mal steht sie — wie der Maler auch — gegenüber den Gegenständen und Wirklichkeitsmodellen der Technik in einem nachahmenden Verhältnis, das andere Mal empfängt sie Anregungen vom technischen Produktionsvorgang, also vom sachlichen Prozeß der Wirklichkeitsherstellung und den dabei verwendeten Materialien. Von den beiden Beziehungen ist die erstgenannte die engere, doch geht sie, sobald das Abhängigkeitsverhältnis verlassen wird, ohne das es keine Wirklichkeitswiedergabe gibt, in die zweite über und läßt dabei die „Wirklichkeitserfindung" in ihr Recht treten. Beide Aspekte stehen im 19. Jahrhundert noch unverbunden nebeneinander: bei Rodin und Meunier stellt sich das Heldentum der Arbeit, das Prometheische und Titanische der menschlichen Kraftgebärde vor das eigentliche Produkt, das nur aus romantischer Sicht wahrgenommen wird, indes Eiffel mit seinem Turm für die Weltausstellung von 1889 das Ergebnis der Arbeit zum formgültigen Selbstwert erhebt. (Allerdings ist gerade der Eiffel-Turm, insofern man ihn als plastische Konstruktion ansprechen kann, ein Beispiel nicht nur für die Bewältigung neuer materieller und konstruktiver Möglichkeiten, sondern auch für die Übernahme von abbildenden Zügen, die freilich heute kaum mehr wahrgenommen werden: die Gestalt des Turmes variiert die Formen eines Dampfhammers. Diese Ähnlichkeit war der zeitgenössischen Kritik durchaus geläufig.)

Ehe die Plastik in eine umfassendere Beziehung zur Technik treten konnte, mußten einige ästhetische Vorurteile ihre dogmatische Gültigkeit einbüßen: der Primat der menschlichen Gestalt, die Unterscheidung in edle und unedle Materialien und die Überzeugung vom Endgültigkeitscharakter der künstlerischen Schöpfung. Erst dem 20. Jahrhundert gelingt es, diese Werttafel in Frage zu stellen und schließlich außer Kraft zu setzen. Spielt sich sonach das Gespräch zwischen Plastik und Technik im 19. Jahrhundert im Bereiche der anekdotischen, epischen oder dramatisierenden Darstellung ab, so gelingt es den gleichzeitig tätigen Ingenieurarchitekten, auf dem Gebiete der Eisen-Glas-Konstruktion einen Weg einzuschlagen, den erst die konstruktivistische Bewegung des kommenden Jahrhunderts der Plastik gewinnen sollte. Hierfür ist der Eiffelturm heute noch überzeugendes Beispiel. Man erinnert sich der Proteste, die er mit seiner „Unförmigkeit" hervorrief. Kein Wunder, wenn man weiß, daß die Bildhauer auf der gleichen Weltausstellung die Verherrlichung der Technik ganz anders auffaßten: sie begnügten sich mit allegorischen Figuren, welche den „Dampf" (Barrias), die „Elektrizität" (Chapu) und die „Photographie" (Rodin) verkörpern sollten.

Als Wirklichkeitsschicht, die zur formalen Bewältigung herausfordert, tritt die Technik im zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts in das Blickfeld der avantgardistischen Plastik. Die Technik wird, in mehrfacher Hinsicht, als beunruhigend empfunden. Die Futuristen entdecken in ihr die Verkörperung eines neuen, dynamischen Schönheitskanons, sie ziehen der Venus von Milo ein Automobil vor. Wenngleich diese Begeisterung am umfangreichsten in der Malerei ihren Niederschlag findet, profitiert die Plastik nicht minder von den umstürzlerischen Proklamationen der Futuristen: Umberto Boccioni (1882—1916) erkennt in genialer Voraussicht den Weg, den die Auseinandersetzung mit der Technik dem plastischen Gestaltungsakt vorschreiben wird: Bereicherung der materiellen „Anlässe" und Übergang vom geschlossenen (d. h. auch vom abgeschlossenen) Formgebilde zum offenen, experimentell gefügten Gegenstand. Nicht mehr ein definitives, sondern ein transitorisches Gebilde soll realisiert werden. Neben den traditionellen Werkstoffen verlangt Boccioni die Verwendung von Glas, Karton, Eisen, Zement, Haaren, Leder, Stoffen, Spiegeln und die Einbeziehung elektrischer Lichteffekte. Sobald der Künstler die ausgewählten Materialien bereits vorgeformt findet, verlagert sich seine Tätigkeit in eine andere Zone: er bearbeitet nicht mehr den prämorphen Rohstoff, sondern widmet sich der Kombination und Montage bestimmter Wirklichkeitsbruchstücke. Somit tritt die futuristische Plastik, ungeachtet ihres barocken Pathos, in die Sphäre der experimentellen Kombinatorik ein. Der Künstler erschließt sich die Möglichkeit, kombinierte Formzusammenhänge wieder rückgängig zu machen, eine bestimmte Formstufe zu widerrufen oder zu korrigieren. (Mit dem Vokabular des Kubismus schuf Lipchitz einmal ein plastisches „Gebilde", das in seine Bestandteile zerlegt werden konnte.)

Das Interesse an der Gegenständlichkeit des technischen Apparates hat seine mannigfachen Wurzeln in der anti-ästhetischen, anti-artistischen Radikalität zweier Bewegungen, zu denen der Futurismus das Vorspiel lieferte. Dadaisten und Konstruktivisten

entdeckten in der technischen Realität die Intensität der blanken Tatsächlichkeit, ein Faktum jenseits der künstlerischen Kategorien von Ausdruck, Spannung, Komposition. Gerade weil die Wirklichkeit der Apparate und Geräte vollkommen ausdrucksneutrales Verhalten besitzt und ihrer Sachlichkeit keine Spuren der subjektiven Handschrift anhaften, wurde sie zum Fetisch einer Gesinnung, der das Genialische und Expressive suspekt geworden war. Das ist die zweite Phase der Auseinandersetzung mit der Technik, sie unterscheidet sich vom Futurismus durch ihre zuweilen zynische Nüchternheit (im Lager der Konstruktivisten) und ihre spielerisch-resignierende Ironie (im Lager der Dadaisten). Die Richtungen, die dieses neue Geschichtskapitel bei der Bewältigung der technischen Realität einschlägt, sind bis in unsere unmittelbare Gegenwart bestimmend geblieben, sie setzen sich von den Dadaisten zu den Surrealisten, von den russischen Konstruktivisten zu der holländischen De-Stijl-Gruppe und zum Weimarer Bauhaus fort.

Die Dadaisten widmen sich einer Art Bestandsaufnahme der ungewohnten, unheimlichen und sinnentleerten Aspekte der Technik. Es gelingt ihnen eine wichtige Entdeckung: die bestürzende Kehrseite des Funktionalismus. Die Zweckgebundenheit des technischen Objektes kehrt sich in ihr Gegenteil um, sobald der Gegenstand seinen Aufgaben entfremdet und seiner gewohnten Umgebung entrückt wird. Zwar teilt sich dieser Verfremdungseffekt (um einen später von Brecht für seine Dramaturgie geprägten Ausdruck zu verwenden) jeder Art von Gegenständen mit, allein jene technischer Herkunft besitzen ihm gegenüber eine besondere Anfälligkeit, zumal sie sich dem demontierenden, zerstückenden Eingriff geradezu anbieten. So enthüllt sich die dunkle Seite der Technik: ihre kalte, rätselhafte Sinnlosigkeit, ein Dämonisches, das sich hinter einer glatten Maske verbirgt. Den entschlossensten Griff in die stillgelegte, stückhafte Welt der technischen Apparate tat Marcel Duchamp, zwar kein Mitglied der Züricher Dada-Gruppe, aber ein Kronzeuge ihrer Gesinnung. Duchamps manipulatorisches Talent führte den Apparat ad absurdum, indem es ihn vollkommen entfunktionalisierte. Aus dem Konkret-Dinglichen wurde so ein neuer ironischer „Realismus" konfiguriert, der die Zusammenhanglosigkeit und Undurchschaubarkeit der Welt dokumentieren sollte. Während des Ersten Weltkrieges begann Duchamp in New York mit den Readymades. 1916 konstruierte er eine Art Mobile, indem er ein Fahrrad auf einen Stuhl montierte. Solche Kombinationen erinnern an die ironische Verschlüsselung des Rebus: Wirklichkeit wird dargeboten und zugleich travestiert.

Im Zentrum dieser Auffassung, für die hier der Name Duchamps als Beispiel stehen soll, steht ein protestierendes Bewußtsein: protestiert wird gegen den idealistischen Hochmut des Artistischen, und gleichzeitig verspottet man den Fortschrittsoptimismus, indem man seine Embleme, die technischen Produkte, bald ins Spielzeughafte, bald ins Fetischhafte umdeutet. Sieht man von den indirekten Wirkungen dieser Vorstöße ab, so bleibt ihr formaler Gewinn hinter den Errungenschaften der Konstruktivisten zurück. Im Gegensatz zu Duchamp und den Dadaisten, die sich der Hinterhältigkeit der Maschinenwelt bemächtigen, bleiben die Konstruktivisten zunächst — in der ersten Phase der Bewegung (ab 1913) — der Unzweideutigkeit des Gegenständlichen verhaftet und gehen später zu dessen idealistischer Sublimierung über. An der ersten Phase haben Tatlin, Rodschenko und Puni wesentlichen Anteil, die zweite liegt in den Händen von Gabo, Pevsner und Moholy-Nagy, sie entfaltet sich, von Rußland ausgehend, während der zwanziger Jahre zur eigentlichen neuen, plastischen Gestaltungsmöglichkeit.

Es ist hier nicht der Ort, die Geschichte des Konstruktivismus wiederzugeben. Was unser Thema angeht, stellt sich als ein Vorgang dar, der sich dem Verfahren der Dadaisten unmißverständlich entgegensetzt. Gemeinsam ist beiden Bewegungen die Ablehnung der Artistenkunst, doch während die Dadaisten mit der Kunst die gesamte Zivilisation in Frage stellen, versucht der Konstruktivismus, das künstlerische Handeln aus seiner Isolierung zu holen, indem er es dem stärksten Wirklichkeitsfaktor der modernen Welt, der Technik, unterwirft. Die Technisierung der Kunst erscheint dem Konstruktivisten als das einzige Mittel, diese wieder gegenwartsbezogen und zur Trägerin „moderner" Inhalte zu machen. Man propagiert die Schönheit der technischen Gegenstände, Hochspannungsmaste, Maschinen und Flugzeuge werden als Beispiele sachlich-strengen Formrechnens gepriesen. Die Kunst soll dem Leben wieder integriert, der Konflikt zwischen Kunst und Technik in einer kollektiven Ingenieurkunst aufgehoben werden. „Wir brauchen keine Schönheit, die als Schnörkel an unserem exakt orientierten Sein klebt, sondern innere Ordnung unseres Seins. Wer die Zusammenhänge bildet, wer die Mittel des Gestaltens vertieft und organisiert, schafft neues Leben und Überfluß". (Hans Richter-Werner Gräff.) Die Technik wird nun zum Vorbild einer gestrafften, lückenlos sinnvollen Daseinsordnung. Mehr noch: indem das künstlerische Gebilde seiner ästhetischen Rolle des „beau superflu" entsagen soll, wird ihm eine neue, umfassendere Existenzberechtigung ausgestellt: es soll, ähnlich den technischen Geräten, nicht Schnörkel, sondern N o t w e n d i g k e i t sein.

Darum ist das letzte Ziel der Bewegung ein ideales Wunschbild: es fordert die Überwindung der Materie durch den Geist und die allseitige Befreiung der schöpferischen Allmacht des Menschen, einer Allmacht, die nur einen Bruchteil ihrer Möglichkeiten dem „Kunstwollen" überläßt, eben darum aber die künstlerische Gestaltung den anderen schöpferischen Dispositionen des Menschen benachbart. In ihren reifen Werken haben besonders Gabo und Pevsner ohne Unterlaß die verpflichtende Würde des Geistigen betont und die experimentelle Beweglichkeit ihrer Gestaltungsmittel über der Achse einer neuen, dem Menschen der technischen Weltdurchdringung angemessenen Idee des Schönen ins Lot gebracht.

Wie in der Malerei so ist auch in der Plastik gegenwärtig das Konstruktive ins Hintertreffen geraten. Je breiter die irrationalen Kräfte heute auftreten, desto rascher fordern sie jedoch zum Gegenzug heraus. Von den Möglichkeiten, die der Konstruktivismus in seinen Pionierjahren erprobte, sind die meisten heute noch unerschöpft: man wird also wieder beim Experiment ansetzen müssen, bei der Befragung des Materials. Das Bewegungsmoment harrt noch der Bewältigung, es scheint, als habe das große Beispiel Calders den Zugang eher erschwert, als erleichtert. Die mechanische Bewegung, wie sie Calder seinerzeit betrieb und Tinguely kürzlich wieder aufgriff, ist nur eine von vielen Möglichkeiten der „Mobilisierung" des plastischen Gebildes. Die Gefahr, in die Kunststücke der „Kunst- und Wunderkammern" abzugleiten, ist nicht zu übersehen. Dasselbe gilt für die plastischen Bewegungspiele aus Licht und Wasser, mit denen sich Kricke heute wieder auseinandersetzt, wenngleich hier der technische Apparat — zur formalen Steuerung berufen — einem neuen Aufgabenkreis dient: er provoziert Formen, die ohne sein Funktionieren überhaupt nicht vorhanden wären. Damit tritt die Technik wieder in eine dienende Rolle. Vielleicht liegt gerade darin das Kennzeichen einer Wendung: die Technik stellt das Verfahren zur Verfügung, also die technischen Voraussetzungen, sie wird zum materiellen und funktionellen Sprachmittel. Dem Künstler gibt diese „Wendung" (von der schon das Spätwerk Gabos und Pevsners Zeugnis ablegt) seine Souveränität zurück: die technische Welt stellt ihm die Buchstaben bereit, seine Aufgabe ist es, aus dem Material Wort- und Satzgebilde zu formen.

Juliane Roh

# PRÄKOLUMBISCHE KUNST

Mit 1200 Ausstellungsstücken vermittelte das Haus der Kunst in München eine überwältigende Schau altmexikanischen Kunstschaffens. Nachdem bei moderner Gestaltung soviel vom Elementaren, von Zeichen und Idol, ja von Magie der Bildsprache die Rede ist, wollte man sich einmal Rechenschaft darüber geben, was denn die Werke einer echten magischen Kultur vor der unsrigen voraus haben, und warum eine Schreckgestalt Picassos doch nicht an die grausige Ausdruckskraft der aztekischen Todesgöttin heranreicht. Der Eindruck des Gewaltigen und Makabren wurde unterstützt durch ein absolutes Grabesdunkel, aus dem die Figuren gespenstisch hervorleuchteten. Es soll Leute gegeben haben, die aus der Ausstellung flüchteten und einen Bildhauer, der gar nicht erst hineinging.

Mexiko ist heute vielleicht das interessanteste Land der Archäologie. Neue Ausgrabungen verändern hier von Jahrzehnt zu Jahrzehnt das Geschichtsbild. Riesige Tempelstädte der Mayas liegen noch vom Urwald überwuchert in einem tausendjährigen Dornröschenschlaf. Zum Teil entdeckt man heute ihre letzten Spuren vom Flugzeug aus. Da sie nicht zerstört, sondern aus noch nicht geklärter Ursache einst verlassen wurden, sind sie überraschend gut erhalten geblieben. Vor einigen Jahren erst fand man einen erstaunlichen Freskenzyklus in einer Grabkammer von Bonampak. Dschungelklima und der völlige Mangel an Verkehrswegen machen die Grabungen zwar schwierig, doch könnte man sich vorstellen, daß hier, im Herzen Amerikas, einmal das Mekka der Kulturpilger liegen könnte, die diese Tempelstädte den Pyramiden des alten Ägypten vorziehen.

Der gebildete europäische Laie verbindet mit der Vorstellung Mexiko ein vages Bild von der Kunst der Azteken und Mayas. Inzwischen aber hat die Archäologie zehn große Kulturkreise herausgearbeitet, die wiederum ihre Stilprovinzen und Epochen haben. Die Azteken treten als letzte ins Licht der Geschichte. Erst kurz vor 1400 beginnen sie von Tenochtitlan aus, einer Inselstadt im heute ausgetrockneten See des Hochlandes, die Nachbarprovinzen zu erobern und tributpflichtig zu machen. Wie im alten Rom strömten in ihrer Stadt die Reichtümer der „neuen" Welt zusammen. In ihren Tempeln wurde sämtlichen Gottheiten Mexikos geopfert. Die Spanier waren überwältigt von dem hohen Stand ihrer handwerklichen Kultur. Sie erlebten bei ihrem Einzug in Tenochtitlan (dem heutigen Mexiko-City) einen Markttag, der ihnen großartiger und dazu geordneter vorkam als der Bazar in Konstantinopel. Um so entsetzter waren sie über die Kultbräuche, die auf den hohen, die Stadt beherrschenden Tempelpyramiden stattfanden. Opferpriester mit blutverklebten Haaren und von vielen Selbstkasteiungen zerfetzten Ohren schienen hier beinahe pausenlos damit beschäftigt, den unzähligen Göttern des mexikanischen Pantheons Menschenopfer darzubringen. Die Idole ihrer Götter waren von nie geschauter Größlichkeit, als habe hier der leibhaftige Antichrist seine Herrschaft errichtet. Überall begegnete die gefiederte Schlange mit aufgesperrtem Drachenmaul. Die gigantische Fratze des Jaguars türmte sich als Kopfputz über einem menschlichen Antlitz. Schlimmer noch drohte die Todesgöttin mit fletschenden Zähnen im knöchernen Antlitz, auf dem Haupt eine Krone von Totenschädeln. Xolotl, der Abendsterngott, stand ihr an grauenvoller Majestät nicht nach, ein phantastisch aufgeschirrtes Totengerippe mit riesigen Ohrgehängen. Der Kopf des Regengottes aber übertraf alle anderen Idole an aberwitziger Phantastik, war es hier doch gelungen, einen Unhold zu erfinden, der trotz seiner tierischen Ahnen noch aussah wie ein verzauberter Mensch. Das bebrillte Scheusal mit riesigem Zahngatter war außerdem ein bauchiger Krug, weil man sich die Regengötter als mit Krügen hantierende Gnomen vorstellte. Ist in dieser Gestalt der Gipfel des Grotesken erreicht, das sich für uns ins Komische überschlägt, so stockt selbst einem ausgekochten europäischen Surrealisten beim Anblick Xipe Toteks der Atem. Hier sitzt ganz realistisch ein nackter Mensch mit nichts anderem bekleidet als mit einer zweiten Haut, die auf seinem Rücken fein säuberlich in Schleifen zugebunden ist. Dem alten Vegetationsgott wurde die Haut der geschundenen Opfer, denen man zuvor das Herz aus der Brust gerissen hatte, umgebunden, damit er sich neu belebe und die Flur mit frischem Grün bekleide. Der letzte Aztekenfürst Moctezuma soll sich mit Vorliebe in diesem Kostüm gezeigt haben.

Sieht man aztekische Kunst, die grausigen Inhalte ignorierend, nur auf ihren formalen Ausdruck hin an, so begegnen hier nebeneinander oder in merkwürdiger Verklammerung drei ganz verschiedene Stilkonventionen. Das eigentlich Aztekische ist ein harter Realismus, der sich mit dem strengen Blockzwang der vorangegangenen Hochlandkulturen verbindet, mit der Kunst Teotihuacans und dem Stil der Tolteken. Die phantastisch wuchernde Note steuerten südliche Nachbarn, vor allem die Zapoteken bei, deren Kunst wiederum mit älteren Kulturvölkern der Golfküste und mit den Mayas in Verbindung stand.

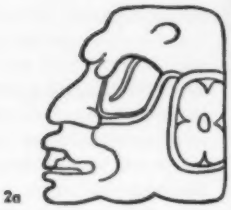
Das Augenmerk der Forscher richtet sich heute vor allem auf verschollene Hochkulturen, von denen die Azteken Sagenhaftes zu berichten wußten. Bei der Freilegung der riesigen Pyramiden von Teotihuacan stieß man auf Wandbilder und Gefäßmalereien, die auf einen reinen Vegetationskult schließen lassen, in dem es anscheinend noch keine Menschenopfer gab. Auch bei den Kulten der Mayas, über die man wenig weiß, scheinen Menschenopfer nur eine geringe Rolle gespielt zu haben. Der Stil der frühen Hochlandkultur ist aber völlig verschieden von der des Urwalds, so daß man versucht ist, an eine prägende Kraft der umgebenden Natur zu glauben. Die mit gewaltigen Schlangenhäuptern und Regengottmasken skulpierte Tempelfront von Teotihuacan ist von unerbittlicher Strenge, während Tempel und Paläste der Mayas von einer wuchernden Ornamentik überzogen sind, in die sich die Formen von Göttern und Menschen aufzulösen scheinen. Beziehungen zu Ostindien oder Idonesien dünken einigen Forschern wahrscheinlich.

Die großen theokratischen Hochkulturen der Frühzeit muß man sich friedfertig vorstellen. Ihre Städte waren unbefestigt. Priester hatten Muße, den Gang der Gestirne zu beobachten und einen Kalender zu ersinnen, der genauer war als der gregorianische, und eine Hieroglyphenschrift auszubilden, in der sie hauptsächlich ihre Zeitrechnung festlegten. Abstrakte Gestirnkunde verbindet sich mit dem Kult der alten, dem Urwald entstammenden Naturgottheiten, die nun teilweise zu Feinden der neuen Himmelsgötter, vor allem des Sonnengottes, degradiert werden. Mit den Tolteken, einem aus dem Norden eindringenden kriegerischen Nomadenstamm, der eine neue große Tempelstadt im Hochland errichtet (das inzwischen freigelegte Tula) und dann ins nördliche Mayareich auswandert, geht das goldene Zeitalter der Priesterherrschaft zu Ende.

Die Epoche der Tolteken, Zapoteken, Mixteken, die im Zeitraum zwischen 1000 und 1400 einander in der Vorherrschaft ablösen, ist charakterisiert durch eine kriegerisch gesinnte Feudalschicht, die jene alten Pflanzenkulturen überlagert. Ihre Stammesgötter verschmelzen mit den dort vorhandenen obersten Himmelsgöttern, denen Kriegerorden als irdische Hilfstruppen zur Seite stehen. Die Azteken fühlten sich sogar als das auserwählte Volk des Sonnengottes. Ihre Kriege waren heilig. Um den Lauf der Sonne zu erhalten, mußten stets neue Kriegsgefangene geopfert werden, was schließlich zu verabredeten Kriegen zwischen befreundeten Stadtstaaten führte. — Heutige Soziologen neigen zu der Ansicht, daß es nur bei der Überlagerung von Pflanzer-

kulturen durch Nomadenstämme zu derart barbarischen Kultformen komme.
Neben den großen theokratischen Frühkulturen und den späteren, kriegerischen Stadtstaaten gibt es noch einen dritten Kulturbereich im alten Mexiko, von dem man sehr viel Objekte kennt, von dessen Lebensform man aber gar nichts weiß. Im Nordwesten, in den Staaten Colima, Jalisco und Nayarit, fanden sich eine Menge Tonfiguren, die ein lebendiges Bild vom Alltag dieser Völker vermitteln. Da gibt es Liebespaare, Musikanten, Ballspieler, Maskentänzer, maismahlende Frauen und häusliche Palaver. Götterfiguren sucht man vergeblich. Kultgefäße imitieren Früchte. Die lebensvollen Figuren mit großen Köpfen und viel zu kurzen Gliedmaßen sehen aus wie von Kindern gemacht. Man hat hier einen archaischen Kulturzustand vor sich, der über den Sippenverband wahrscheinlich noch nicht hinausgediehen ist. Zauberpriester leiten die Frühlingsfeiern, bei denen das „Fliegerspiel" gespielt wird, das dann in den späteren Hochkulturen stets in Verbindung mit dem grausamen Pfeilopfer auftritt.
Angesichts dieser liebenswürdigen archaischen Kunst „primitiver" Bauernvölker fragt man sich, ob jene „Hochkulturen" der mexikanischen Spätzeit mit ihrem magisch verknäuelten Zeremoniell tatsächlich eine echte Höherentwicklung bedeuten. Das ganze Dasein war auf einen blutrünstigen Dämonenkult ausgerichtet, bar aller Lebensfreude bei hoch und niedrig. Jene riesigen Tempelstädte mit ihren Sklavenheeren, seßhaften Handwerkern und handelnden Kaufleuten zu erhalten, hätte es außerdem einer entwickelteren Art von Landwirtschaft bedurft. Pflug und Wagen waren aber unbekannt; Haustiere, also auch Zugtiere, gab es nicht. Mißernten hatten verheerende Hungersnöte im Gefolge, vor denen nur ein immer rigoroserer Götterkult bewahren sollte. Der Hochstand einer städtischen Handwerkskultur (mit den Mitteln steinzeitlicher Technik!) stand in einem verhängnisvollen Mißverhältnis zur Ernährungsbasis, die nur ein entwickelter Bauernstand hätte liefern können. Zur Auflehnung des Prometheus gegen allmächtige Göttertyrannei ist es aber in Mexiko nicht mehr gekommen.

Die Hieroglyphen der zwanzig Tage des Maya-Kalenders, aus Original-Handschriften




Hieroglyphen mit der Bedeutung „Tag"; die Figur b heißt „12 Tage"

Aufzeichnung eines Datums mit Kopfvarianten-Hieroglyphen aus Quirigua. Das Datum bezeichnet den Tag 1.303 200 des Maya-Kalenders und hat den Namen: 6 Ahau 13 Yaxkin

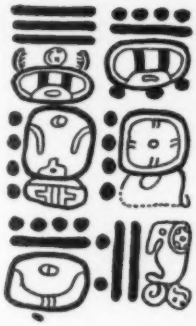
## Köpfe und Zahlen

Skurrile Phantasiegebilde aus dem alten Mittelamerika

Wenn von amerikanischen Hochkulturen die Rede ist, denkt man gewöhnlich in erster Linie an die Inkas im westlichen Südamerika. Auch die mexikanischen Azteken sind einem von den Eroberungszügen des Fernando Cortez her ein Begriff. Das große, hochkultivierte Volk der Mayas aber kennen die meisten fast nur dem Namen nach.
Die Mayas waren die Erbauer der großen Städte Chichen Itza und Copan, Palenque und Tikan, deren Ruinen heute von Urwald umschlossen sind. Die vorhandenen Ruinen und Monumente sind über und über mit Hieroglyphen bedeckt, in der gleichen Fülle, aber von ganz anderem Charakter als die Reste der altägyptischen Kultur. Da die Mayas fast ein außerordentlich umfangreiches und auch recht kompliziertes Kalendersystem entwickelt hatten — für den Zeitraum von 374 400 Jahren hatten sie für jeden Tag ein Datum festgelegt — so besteht auch der überwiegende Teil der Inschriften aus Zahlen, mit denen die Chronologie der Mayageschichte festgehalten wurde. Und zu jeder dieser Zahlen tritt eine Reihe von Periodenzeichen, wie Tage, Monate (aus 20 Tagen bestehend), zwei verschiedene Jahresarten usw.
Fast jede Hieroglyphe hatte neben ihrer Normalform eine sogenannte Kopf-Variante, das ist eine Hieroglyphe, die einen menschlichen Kopf in den verschiedenartigsten Abstraktionen und Deformationen, umrankt von symbolischen Zeichen, darstellt. Diese Kopfvarianten wurden im Laufe der jahrhundertelangen Entwicklung der Hieroglyphenschrift der Mayas zu den phantasievollsten und phantastischsten Darstellungen, die in ihrer Eigenart wohl einzig dastehen. Kennzeichnend für diese Köpfe ist, daß sie fast immer im Profil erscheinen und meistens nach links blicken. Neben noch recht naturalistischen Gesichtern finden wir solche mit übertrieben deformierten Schädeln, was sich aus der Sitte erklärt, den kleinen Kindern mit Hilfe von festgebundenen Brettchen eine andere Schädelform zu geben. Dann werden ein-

2b

5 Ein Datum aus einem geschriebenen Codex



3 Hieroglyphe für die Zahl 7

4 Hieroglyphe für die Zahl 17

7 Ein steinernes Monument aus dem westlichen Grenzgebiet des Maya-Landes. Die Figur zeigt deutlich die Verwandtschaft mit aztekischen Bildern. In dem senkrechten Streifen vor der Figur war eine Inschrift eingemeißelt

zelne Teile des Kopfes durch solche von Tieren ersetzt, z. B. Vogelschnabel und Tapirrüssel. Schließlich werden die Unterkiefer als fleischlose Knochen abgebildet oder überhaupt ein ganzer Totenschädel gezeichnet.

Die Mayas kannten zwei Arten schriftlicher Aufzeichnung. Sie schrieben Bücher auf einem papierartigen Stoff; in diesen Codices finden wir keine Kopfvarianten. Diese sind nur in der zweiten Form schriftlicher Überlieferung erhalten, nämlich in Stein gemeißelt. Die in je zwei senkrechten Kolonnen untereinander angeordneten Zeichen bildeten größtenteils den künstlerischen Schmuck der Bauwerke in den Mayastädten. Man ließ sich für ihre Ausarbeitung viel Zeit und erfand nach und nach die phantastischsten Formen. Trotzdem blieb dank der strengen Anordnung immer eine sehr übersichtliche Raumaufteilung erhalten, was für die künstlerische Gesamtwirkung entscheidend ist.

Eine Abart der Kopfvarianten sind die Vollfigur-Varianten, bei denen zu der Kopfvariante ein passender Körper hinzugefügt wurde. Alle wesentlichen Kennzeichen der betreffenden Hieroglyphe sind allerdings am Kopf angebracht, so daß der Körper nur Beiwerk und für die Identifizierung des Schriftzeichens unwichtig ist. Das Interessante an diesen Vollfigur-Varianten ist ihre manchmal erstaunliche Ähnlichkeit mit manchen Reliefs an den Tempeln Indiens. Die verschlungenen Glieder, die Körperhaltungen und sogar der Gesichtsschnitt der dargestellten Figuren bewirken diese Ähnlichkeit.

Die Köpfe der Mayahieroglyphen haben auch eine gewisse Verwandtschaft mit den bekannteren Zeichnungen der mexikanischen Azteken, sind aber trotzdem von einer solchen künstlerischen Selbständigkeit, daß es sich lohnt, auch diese reizvollen Gebilde einmal kennenzulernen. Die hier wiedergegebenen Abbildungen zeigen einige charakteristische Beispiele von Hieroglyphen, wie sie in unendlicher Zahl an den Ruinen der großen Mayastädte erhalten sind.

Peter Baum

8a

8b

Zwei Kopfvarianten-Hieroglyphen aus einem Palast in Palenque

9 Ganzfigur-Hieroglyphe von Stela D in Copan, einen Sklaven mit einem Lastenbündel darstellend

## Die Malerei der Hopi-Keramik

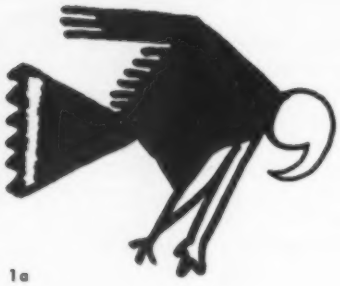
Eines der ältesten Handwerke ist die Töpferei. Schon frühzeitig wuchs die Herstellung von Töpferwaren über den rohen Gebrauchsgegenstand hinaus und räumte dem Wunsch nach Ausschmückung und künstlerischer Tätigkeit seine Stelle ein, während die Bearbeitung aller anderen Materialien noch dem reinen Nutzzweck diente. Die Verzierungen von Tonwaren stellen nicht nur einen wichtigen Anhaltspunkt für die prähistorische und frühgeschichtliche Forschung dar, sondern dienen auch zur genauen Untersuchung der sozialen und geschichtlichen Struktur von Naturvölkern der Gegenwart.

Neben dieser wissenschaftlichen Beurteilung und Betrachtung steht gleichbedeutend die künstlerische. Die Gestaltung und Ausschmückung des Töpfergutes gibt einen guten Einblick in das Stilempfinden und die Höhe künstlerischen Empfindens aller Epochen der Geschichte menschlicher Kultur. Und gerade auf ganz unvermuteten Gebieten stößt man auf überraschende Beispiele künstlerischen Schaffens.

Von besonderer Eigenart und künstlerischer Eigenständigkeit sind die Malereien auf den Töpferwaren der Hopi. Diese sind eine Volksgruppe in den südlichen Vereinigten Staaten, Ackerbauern und feste Siedler in den sogenannten Pueblos. In ihrer Mitte entstand im Laufe von Jahrhunderten eine hochkultivierte Produktion von Tonwaren, die noch heute auf dem Boden der alten Traditionen bemerkenswerte Schöpfungen hervorbringt.

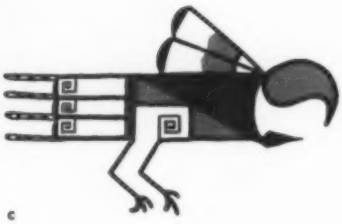
Die Entwicklung der Hopi-Keramik wird in drei Epochen eingeteilt: die Sikyatki-Epoche oder die goldene Zeit der Hopi-Töpferei, die Tanoa-Epoche und die moderne Renaissance des Sikyatki-Stils. Die primitive Ausschmückung der keramischen Erzeugnisse ging langsam und kontinuierlich in eine immer mehr konventionalisierte Form über, wie sie dann besonders ausgeprägt in dem vor 1540 zerstörten Sikyatki-Pueblo gepflegt wurde. Dieser Stil fand dann seine neue Pflegestätte besonders in dem Awatobi-Pueblo, wo er bis zu dessen Zerstörung im Jahre 1700 weitergeführt wurde.

Auf diese Epoche folgt dann der Tanoa-Stil, welcher sich von den überkommenen Konventionen in der keramischen Malerei



1a

b



c

d

1 a—d
Entwicklung von Vogeldarstellungen in vier Phasen. Am Anfang steht, wie bei allen Völkern, der Versuch einer Naturnachbildung. Diese weicht dem Streben nach Stilisierung.

2

befreite und die Darstellung der traditionellen Motive in einer ursprünglicheren, in mancher Hinsicht primitiveren Art löste. Im Jahre 1895 erfolgte dann die Entdeckung der alten Formen der Sikyatki-Zeit und bewirkte gleichsam eine Renaissance dieses Stils, welche nicht zuletzt auf den Geschmack der amerikanischen Sammler zurückzuführen ist.

Die Anzahl der Motive ist in der Kunst der Hopi-Keramik verhältnismäßig klein. Alle Darstellungen stehen in engem Zusammenhang mit religiösen Vorstellungen und den daraus entsprungenen kultischen Bräuchen. Auch die Darstellung von Menschen erfolgt stets in irgendwelcher religiösen Beziehung. Aus dem Tierreich finden wir bei weitem am häufigsten Vögel abgebildet, dann Reptilien, Schmetterlinge und andere kleine fliegende Insekten. In der Sikyatki-Epoche treffen wir ferner häufig Sonnensymbole. Die Keramik der späteren Tanoa-Zeit zeigt dann verschiedene Gottheiten, wie die Maisgöttin, die Erdgöttin und den Kriegsgott. Allen Epochen eigen sind besondere ornamentale Bänder als Darstellung von Himmel und Wolken.

Die stilistische Entwicklung der keramischen Malerei wird durch zwei Komponenten bestimmt: die religiöse Symbolik und die runden Flächen der Keramik. Die Darstellung eines Vogels zum Beispiel ist nicht etwa die Verwendung eines Naturvorbildes als künstlerisches Motiv, sondern in erster Linie die Beschwörung eines übernatürlichen Wesens, zu dem der Klan eine metaphysische Verbindung unterhält. Darüber hinaus weist eine Fülle von Emblemen und Symbolen auf bestimmte Situationen dieses Wesens hin, die wir in Mythen und Legenden, sowie in den kultischen Zeremonien und Tänzen wiederfinden. Zum Beispiel sehen wir auf Abb. 4 eine Verbindungslinie zwischen Kopf und Klaue des Reptils, wie sie sonst nur auf Abbildungen von Himmelsgöttern üblich ist. Die noch nicht völlig identifizierte Darstellung kann also mit Sicherheit in einen engen legendären Zusammenhang mit einer solchen Göttergestalt gebracht werden. Ein anderes Beispiel ist die Darstellung der Spinne. Sie ist das Symbol der Erdgöttin. Findet man eine Zeichnung, in der Spinne und Sonne miteinander in Verbindung stehen, so wird damit eine Erzählung aus der ältesten Hopi-Mythologie beschworen.

6

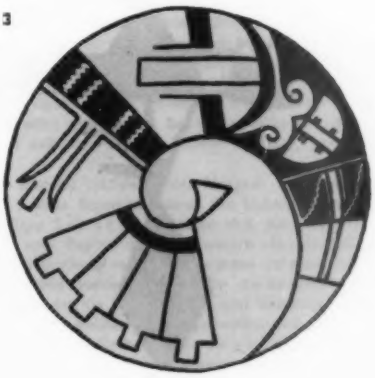
**6**
Ein Vogel, der an einem Himmelsband hängt. Die Vielfalt von Vogelbildern bei den Hopis erklärt sich daraus, daß man diesen Tieren einen Einfluß auf Wolken, Wind und Regen zuschreibt, der entscheidend für den Ertrag der Ernte sein kann. Daher auch die Verbindung von Vögeln mit Bändern, die den Himmel symbolisieren.

**5**
Kniende Frau. Der Kopf zeigt die typische Frisur der Hopi-Mädchen. Die Gestalt kniet hinter einer ausgespannten Decke, in der linken Hand hält sie einen Maiskolben. Damit wird der Zusammenhang der Abbildung mit verschiedenen Ernte-Zeremonien der Hopi angedeutet.

5

**2 und 3**
Zwei Vögel. Die runden Flächen der keramischen Waren führten zu spiralig angeordneter Darstellung. Dabei trat ein ornamentaler und dekorativer Zug immer mehr in den Vordergrund, der von späteren Generationen übernommen und verstärkt wurde, ohne daß die ursprüngliche Bedeutung noch bekannt war. Dennoch blieb eine Reihe traditioneller Kennzeichen erhalten, die eine nachträgliche Identifizierung ermöglichen.

3



**4**
Reptil. Wie die meisten Darstellungen der Hopi-Keramik ist auch dieses Reptil mit Federn geschmückt, dazu hat es Klauen, wie sie auf Bildern von Eidechsen zu sehen sind. Die Himmelslinie mit den parallelen Teilungsstrichen betont den mythologischen Charakter dieses Fabelwesens.

4

7

7
Sonnen-Emblem. Auch die Sonne wird stets mit Federn versehen dargestellt. Die vorliegende Zeichnung zeigt außerdem einen Kopf mit Hörnern und vier senkrechte Schwanzfedern. Die Federn symbolisieren nicht allein das am Himmel fliegende Wesen, sondern deuten gleichzeitig auch die Strahlen der Sonne an.

8

8
Hochkonventionalisierte Darstellung eines Vogels. Es handelt sich hierbei um den „Blitzvogel", da der Blitz in der nordamerikanischen Mythologie meist als Vogel gedacht wird. Alle Stufen- und Mäanderformen stellen Regen- oder Gewitterwolken dar, die Blitze sind durch Pfeile an den Enden der Schwingen angedeutet. Diese starke Stilisierung zeigt deutlich, wie weit sich die Hopi-Künstler der Sikyatki-Epoche von der reinen Naturnachbildung unabhängig gemacht hatten.

9

Die zweite Komponente ist die Fläche. Fast alle Figuren müssen sich in einen Kreis einfügen. Aus dieser Beschränkung erwuchs nach und nach eine stark konventionalisierte Form der Darstellung. Ein Beispiel dieser Entwicklung ist in Abb. 1a—d wiedergegeben. Hierbei läuft die Formbildung auf die Darstellung in Schmuckbändern hinaus, die die Ränder der Tonwaren verzieren. Die andere Richtung ist die Entwicklung zur Kreisform. Die Darstellungen dieser Art zeigen zwei verschiedene Kompositionen, den Vogel in der Sicht von unten, mit ausgespannten Flügeln, wie in der Abb. 8, und die sich spiralig vom Mittelpunkt zur Peripherie aufrollenden Zeichnungen, die auch speziell bei Reptilien angewendet werden, Abb. 2, 3 und 4. Bei der Darstellung von Vögeln hat sich diese Form aus dem Typus der an einem den Himmel symbolisierenden Band hängenden Tiere, wie sie Abb. 6 zeigt, entwickelt. Für die Wiedergabe von Sonnensymbolen bot sich die Kreisform natürlich von selbst an.

Wie bereits oben erwähnt, löste sich in der Tanoa-Epoche, die sich über das 18. und 19. Jahrhundert erstreckte, der Konventionalismus der Sikyatki-Zeit, und an seine Stelle trat eine primitivere, der Natur wieder stärker angenäherte Darstellungsart. Das gezeigte Beispiel in Abb. 9 zeigt deutlich die wieder zum Vorschein kommende Verwandtschaft mit den anderen nordamerikanischen Volksgruppen, besonders den nördlichen und östlichen Nachbarn. Zum Vergleich zeigt Abb. 9 a eine Vogeldarstellung der Arapahos. An ihr kann man deutlich den Unterschied zwischen der Kultur und Stilisierung der ackerbauenden Hopi und den Piktographien der Präriestämme erkennen.

Eine solche Höhe künstlerischer Kultur wie die Sikyatki-Epoche der Hopi-Töpferei haben auf dem nordamerikanischen Kontinent wohl nur noch die Volksgruppen der Nordwestküste, besonders die Tlingit und Nootka, erreicht. Trotz aller Eigenständigkeit beider Kulturkreise, dem der Küste und dem des Pueblolandes, besteht doch eine merkwürdige Ähnlichkeit der Stile. Allerdings bezieht sich die Darstellungsweise der Küstenvölker speziell auf die Weberei und Holzmalerei, so daß in der Töpferei die Pueblobewohner, und unter ihnen die Hopi, eine völlig selbständige und einmalige Stellung einnehmen. Peter Baum

**9 und 9 a**
Zwei Vögel unter Regenwolken auf einer Keramik der Tanoa-Zeit. Die reichen Stilisierungen der älteren Zeit sind hier wieder verloren gegangen, dafür tritt eine größere Ähnlichkeit mit den Zeichnungen der umwohnenden Nomadenvölker hervor. Diese Erscheinung erklärt sich aus dem immer engeren Zusammenleben verschiedener Volksgruppen durch die Kolonisierung der Weißen. Abb. 9a zeigt zum Vergleich eine Vogelzeichnung der Arapahos, der östlichen Nachbarn des Hopilandes.

9a

# AUSSTELLUNGEN

## PARISER KUNSTBRIEF

Während die meisten Pariser Kunstgalerien über Weihnachten ihr Ausstellungsprogramm zugunsten von „Accrochagen" unterbrechen, die auf vermehrten auswärtigen Besuch berechnet sind, ziehen die Galerie de France mit den Pastellen von Hartung und die Galerie Jeanne Bucher mit den „Estampilles" von Hajdu besonderes Interesse auf sich. Beide Ausstellungen stimmen darin überein, daß sie nicht die Hauptwerke der Künstler in Malerei und Skulptur, sondern intimere Atelierarbeiten zeigen, die in beiden Fällen sehr erfreuliche Überraschungen bedeuten. Hartungs Pastelle sind von einer lebendigen Frische und Einfallsfülle, wie sie seine Malerei der letzten Jahre kaum vermuten ließ. Die Blätter reihen sich aneinander wie eine fortlaufende graphische Reihe, teils von leichtester Beschwingtheit, teils von schwererem Gewicht. Grazile Linien büscheln und zerstreuen sich, und helle, transparente Farbfelder schieben sich dazwischen und geben ihnen Tiefe, oder breite Strichbalken formen dunkle Zeichen, die von kräftigeren Farbtönen profiliert und durchleuchtet werden. In der spontanen, unkontrollierten Handschrift greift Hartung zuweilen auf Bildkonzeptionen der Vor- und Nachkriegsjahre zurück, aber meistens gewinnt eine bewußtere Linienführung die Oberhand, ein Bedürfnis, die Elemente zu sammeln und ihnen im Bildfeld den genauen Platz anzuweisen.

Hajdu bringt in seinen Drucken ein Preßverfahren in Anwendung, bei dem die Formen sich ohne graphische Konturierung nur reliefartig abzeichnen und im wechselnden Licht bald hervorzutreten, bald zurückzuliegen scheinen. Die symbolhaften Figurationen seiner flachen Marmorskulpturen finden sich darin wieder, ohne die Überdeutlichkeit, die der geschliffene Stein den Umrissen verleiht, die hier ungewisser, geheimnisvoller erscheinen. Von ihnen sondern sich unverbindlichere Einzelelemente ab, oft aus pflanzlichen Bereichen, lose Blätter, wie vom Wind erfaßt, kleine Zweige, in denen organisches Leben sich regt, als sollte die Gültigkeit menschlicher, willentlicher Schöpfung in Zweifel gezogen werden.

Auch die Ausstellung von Moser, die der von Hajdu bei Jeanne Bucher voranging, hat entschiedene Anerkennung gefunden. Mosers Malerei entspringt innerer Unruhe und Besessenheit, die sich in impulsiven Pinselstrichen entlädt. Lage um Lage füllen sie das Bildfeld, verwandeln es in ein Formendickicht, in dem die Elemente wirbeln und toben, sich ordnen und sich glätten. In Dunkel und Helligkeit mischen sich eindringliche, gedämpfte Farbtöne, erhöhen die dynamische Spannung, die bis aufs äußerste beherrscht ist. In ihrer Intensität und thematischen Geschlossenheit besitzen diese Bilder jene besonderen Eigenschaften, mit denen die „Ecole de Paris" sich gegen die expansive, informelle Malerei amerikanischer Prägung behauptet.

Wir spüren die Einwirkung französischer Disziplin auch bei Feito, dessen Malerei, bei Arnaud ausgestellt, sich in ihrer bewußten Zurückhaltung von der spontanen Vehemenz seiner jungen spanischen Landsleute unterscheidet. Wolken gleich gleiten seine unbestimmten Formen am nächtlichen Himmel dahin, ballen und lösen sich, von feinkörnigen Inkrustierungen umhüllt und von fahlem Licht durchschienen.

Alle Mittel der Palette läßt dagegen Imai spielen, um mit leuchtenden und stumpfen Tönen, flüssigen und kompakten Farbsubstanzen die raffiniertesten Texturen zu erzeugen. Mit ihnen überdeckt er riesige Leinwände ohne eigentliche Themengestaltung, so daß sie wie Teildarstellungen geologischer Formationen wirken, bei denen zuweilen sehr fantastische Kristallisationen vorkommen, wie in überhitzter Temperatur erstarrt. Die Quantität der Produktion dieses Malers, die uns die Galerie Stadler von einem Jahr zum andern vor Augen führt, geht dabei offensichtlich etwas auf Kosten der Qualität, die in ruhigerer Arbeit sicherlich gesteigert werden könnte.

Die zuvor festfundierte Malerei von Arnal scheint bei seinem Aufenthalt in Tahiti außer Rand und Band geraten. In den neuen Bildern, die in der Galerie Legendre zu sehen waren, ist seine biologische Formenwelt brutal zerfetzt wie von Orkanen, über denen zuweilen ein feuriger Sonnenkreis sichtbar wird. Hier ist eine allzu gewaltsame Befreiung vollzogen, die die Anhänger Arnals, die seine unkonformistische Malerei schätzen, etwas skeptisch stimmt.

Weiter noch als in der Malerei klaffen in der Skulptur, die in den Ausstellungen der letzten Zeit breiten Raum einnimmt, die Richtungen auseinander. Im Werk Signoris und Schöffers setzen sich die zwei Hauptlinien fort, denen die Meister vom Beginn des Jahrhunderts den Anstoß gegeben haben: bei Signori die Gestaltung reiner, organischer Formen, wie sie von Brancusi und Arp neu entdeckt wurden, bei Schöffer die konstruktive Formung strikter, geometrischer Elemente, die bei Mondrian und Vantongerloo und den Russen ihre Vorläufer hat. Die meisterhaft ausgeformten und ausgeschliffenen Bildwerke Signoris, die in großer Fülle bei Creuzevault ausgestellt waren, besitzen in schwarzem Marmor eine unbestreitbare Noblesse, erscheinen in weißem Stein jedoch fast antiseptisch. Signori legt Maserung und Farbadern der Steine so bloß, daß überreicherte Oberfläche und vereinfachtes Volumen fast in Widerspruch geraten, eine Gefahr, der auch Dodeigne mit der schematisch streifigen Behämmerung des Natursteines von Soignies nicht ganz entgeht. Aber er gewinnt seinem grauen Stein sehr monumentale Formen ab, die etwas von der barbarischen Kraft der bretonischen Menhirs haben, wie sie von Wind und Wetter durchhöhlt und gerundet. Die polierten Blöcke, in denen menschliche Figuren in großen Gesten und Wendungen versteinert sind, wirken mehr von innen belebt und daher für die Aufstellung in geschlossenen Räumen, wie denen der Galerie Claude Bernard, besser geeignet als die roh belassenen Stücke, die nur in freier Natur richtig zur Geltung kommen. Aus dem Interesse am technischen Experiment entstehen die spatio-dynamischen Konstruktionen von Schöffer, die er neuerdings durch vermehrte, unterschiedliche Formelemente zu bereichern sucht. Aber er nimmt ihnen damit ihre wesentlichere Bedeutung als Wahrzeichen unserer Zeit, der nur einzelne Entwürfe für hohe, offene Metalltürme Rechnung tragen. Schöffer verwendet seine Raumskulpturen auch zu Lichtspielen, indem er sie in Drehung setzt und beleuchtet, und die Schatten, die durch eingeschobene Farbscheiben unterschiedlich getönt werden, auf Bildschirme projiziert. In den vollgestellten Räumen der Galerie Denise René wirken diese Darbietungen jedoch unzulänglich, wie aus der Frühzeit technischer Erfindungen, während sie im architekturalen Rahmen und Maßstab moderner Lichtreklame, der sie im Geiste verwandt sind, größeren Effekt haben könnten.

Jacobsen schlägt in seinen jüngsten Werken, die in der Galerie de France zu sehen waren, einen Mittelweg zwischen der asketischen Strenge seiner bisherigen Eisenkonstruktionen und der sprühenden Phantasie seiner Porträtpuppen ein. Er fügt massive Altmaterialien in die luftigen Gehäuse eiserner Stäbe und Bänder, die trotz spürbarer Bemühung um kompositionelle Klarheit und Ausgewogenheit etwas Tollpatschiges, Unproportioniertes haben; Unsicherheiten eines mutigen Neubeginnes, den wir lebhaft begrüßen.

In prononciert blasphemischer Weise ahmen die Bildschreine von Kalinowski, bei Cordier ausgestellt, die gläsernen Schaukästen barocker Dorfkirchen nach, in denen Reliquienknochen unter schimmernden Stoffen und Juwelen verborgen sind. Die banalsten und wertlosesten Abfallprodukte sind darin plastisch amalgiert und mit silbrigem Staub wie mit grauen Spinnweben überzogen. Eine verblüffende handwerkliche Könnerschaft und ein ausgeprägter Sinn für Materialverwertung sind hier surrealistisch-laszivsen Bildabsichten unterstellt, über deren Geschmack sich schwer streiten läßt.

Zwei Ausstellungen verdienen schließlich noch Erwähnung, die Entwürfe heutiger Malerei in neue Techniken übertragen: die Glasscheiben von Nina Trygvadottir in der Galerie La Roue und die Tapisserien von Matégot in der Galerie La Demeure. Die in den Ateliers von Oidtmann in Linnich ausgeführten Scheiben von Trygvadottir geben in der Sichtbarmachung der Ton- und Texturwerte den einfachen, geometrischen Kompositionen einen Tiefengehalt, der über den der Malerei hinausgeht, ihre Ausdrucksmöglichkeiten steigert. Die Teppiche Matégots sind noch erstaunlicher darin, alle Stilmerkmale, die unbestimmte Tiefenstaffelung wie den nervösen Kontur, die besondere, dunkle oder grelle Farbigkeit wie die feinsten graphischen Valeurs so wiederzugeben, daß sie bei aller Wahrung des textilen Charakters lebendigste Bildeindrücke hinterlassen.

Herta Wescher

## KUNSTAUSSTELLUNGEN IM RHEINLAND

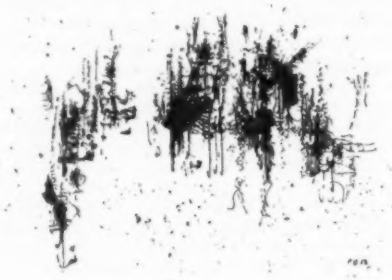
In unserem letzten Bericht wiesen wir darauf hin, daß die rheinische Herbstsaison bestimmt wurde durch mehrere große Dokumentaraussstellungen, die den Anfängen der Moderne gewidmet waren. Den Überblicken über DADA und das Werk Kandinskys gesellte sich im November gleichwertig die Brücke-Retrospektive des Folkwangmuseums in Essen zu. Die umfassende, breit angelegte Schau wurde ausgerichtet in den nun fertiggestellten Ausstellungsräumen des neuen Museumsbaues, über den wir ausführlich berichten werden, wenn auch der dritte Bauabschnitt mit Verwaltungs- und Vortragsräumen beendet sein wird, und der ganze für Ausstellungen vorgesehene Komplex verfügbar sein wird. Für das Erste sei nur erwähnt, daß der unaufwendige Essener Neubau einen hervorragenden Eindruck hinterläßt und sich bei Ausstellungen bereits ausgezeichnet bewährt.

Die Brücke-Gedenkausstellung hat in Essen, das früher bedeutende Werke des Expressionismus besaß, ihren rechten Ort. Die Bilder sind — entsprechend dem kollektiven Charakter der Künstlergemeinschaft — nicht nach einzelnen Persönlichkeiten, sondern nach Entstehungsjahren gehängt, so daß sich beim Betrachten eine sehr deutliche Vorstellung von der fortschreitenden Entwicklung des Brücke-Stiles bildet. Der Einsatz liegt im Jahre 1906, einem Zeitpunkt also, da noch nahezu alle Maler der impressionistischen und nachimpressionistischen Kunst verpflichtet sind. Hier und da fällt das aggressive farbige Temperament auf, aber noch nirgends wird grundsätzlich mit den Konventionen gebrochen. Gegen Ende des Jahres dann gibt Kirchner mit seinem „Akt unter Japanschirm", der flächig, mit großen Farbpartien und scharfen Konturen angelegt ist, das Stichwort für die Zukunft. Kirchner erweist sich in dieser Schau — mehr noch als sonst — als der eigentlich schöpferische und bewegende Geist der Gruppe, nur wenige Arbeiten von Heckel, Schmidt-Rott-

luff und Pechstein erreichen sein Maß. Rottluffs farbige Vitalität, Heckels vergleichsweise zurückhaltende Noblesse wie Pechsteins kraftvolle Dynamik sollen nicht ungerechtfertigt abgewertet werden, doch findet man bei ihnen nirgends jene spontane Direktheit verbunden mit einer Spiritualisierung der Mittel, wie sie Kirchner — wohl kaum zufällig der am meisten theoretisch engagierte Geist der Brücke — in seinen besten Bildern exemplarisch verwirklicht.
Die Auswahl ist durchweg sicher getroffen, Nolde und Amiet wurden als Gäste stichwortartig eingefügt und auch Otto Müller, der erst 1910 Mitglied der Gruppe wurde, ist mit einem ausgezeichneten Ensemble besonders ursprünglicher, noch völlig unmanierierter Bilder belegt. Der Katalog, großzügig ausgestattet, erhält durch Abdruck zahlreicher Quellen dokumentarischen Charakter.

Eine für das Rheinland außerordentlich typische Schau arrangierte der Leiter des Wuppertaler Museums, Dr. Seiler, zur Eröffnung der neuen Ausstellungsräume in der ehemaligen Ruhmeshalle zu Elberfeld. Im oberen Geschoß des jetzt als „Haus der Jugend" wieder hergestellten traditionsreichen Baues stehen dem Museum von nun an sechs geräumige Säle für Ausstellungen ständig zur Verfügung. Zur Premiere wurde „Moderne Kunst in Wuppertaler Privatbesitz" gezeigt, eine Schau, die sich bewußt auf abstrakte Kunst der Nachkriegszeit beschränkt und damit Moderne und Gegenwart gleichsetzt. Mit Klee, Kandinsky und Baumeister werden nur einige Stichworte zu den Klassikern gegeben. Wenn man sieht, welch eine hervorragende Schau Dr. Seiler aus dem reichen privaten Besitz Wuppertals (der Katalog nennt 31 Leihgeber, die zum Teil internationalen Ruf als ebenso wagemutige wie sachkundige Sammler genießen) zusammenstellen konnte, die ein durchaus gültiger Überblick über aktuelle Kunstbestrebungen geworden ist, so ahnt man, welche Passion des Sammelns dahinter stehen muß. Manch deutscher Museumsdirektor würde sich glücklich schätzen, wenn er eine derartige Schau in mühevoller Arbeit aus internationalem Besitz zusammentragen könnte, und hier konzentriert sich alles auf eine Stadt. Die bekannten Maler der Ecole de Paris — Hartung, Manessier, Wols, Poliakoff, dazu Mathieu, Schneider und Singier — sind ebenso vertreten wie die besten jungen deutschen Kräfte, die hier früh Unterstützung fanden. Einzig die Italiener — das mag von der „Ungunst" der Lage herrühren — sind spärlicher gesät. Auch in der Plastik wird mit Moore, Tajiri, Marini, Chadwick und Hajek internationales Niveau gehalten. Eine Ausstellung, die die gängige Verallgemeinerung von der Unsicherheit gegenüber künstlerischen Fragen in Industriekreisen als Vorurteil entlarvt. Es gilt stets der Einzelfall und in Wuppertal — und nicht nur dort! — gibt es deren zahlreiche glückliche.
Mit Spannung war die Abschiedsgabe des Leverkusener Direktors, Dr. Curt Schweicher, erwartet worden, die Schau Jean Fautrier, an deren Zustandekommen die Galerie 22 tätigen Anteil hatte.
Fautrier zählt zu den „Ahnen" des Tachismus, seine ersten Zeichnungen werden 1928 datiert und umreißen in spontanem Zugriff das Thema bereits vollständig. Da spielt der Stift vollkommen frei, gelöst von jeder gegenständlichen und formalen Bindung über das Blatt. Die Zukunft ist dann nur noch eine Frage der Weiterführung dieses Ansatzes, der Bereicherung der Mittel, der Übertragung in andere Techniken. Völlig abseits von den herrschenden Strömungen entsteht Fautriers Welt. Nicht alle Arbeiten der Marsbroicher Schau erschienen gleichwertig, im großen Format läßt die Spannung zumeist auffällig nach, wird der Farbauftrag flacher, undifferenzierter.
Wie sehr die Ecole de Paris zu einem rein geografischen Begriff geworden ist, machten zwei Ausstellungen in Düsseldorf deutlich, die nahezu Tür an Tür veranstaltet wurden: In der Kunsthalle präsentierte der Kunstverein eine Kollektivschau „Poliakoff" und in der angrenzenden Hunsrückenstraße die Galerie Schmela Aquarelle von Sam Francis. Beide Künstler leben zwar in Paris, aber sie sind von Geburt keine Franzosen, Poliakoff ist Russe, Francis Amerikaner und beide sind in künstlerischer Beziehung unmöglich in einem Atem zu nennen, weil sie zwei extrem verschiedene Positionen vertreten.
Die zur DADA-Schau neu hergerichteten Räume der Kunsthalle wirken jetzt weit gastlicher, besonders die Umgestaltung eines bisher stets recht schwierigen lichtlosen Raumes mit sparsamen Mitteln zu einem intimen grafischen Kabinett zeugt von Einfallsreichtum. Leider nur wird durch diese Investitionen deutlich, daß das Provisorium in der Kunsthallenruine noch einige Zeit andauern wird und die Pläne für einen Neubau von Museum, Kunsthalle und Kunstverein wieder einmal auf Eis gelegt worden sind. In Anbetracht der Aktivität in den umliegenden Städten des Ruhrgebietes (Essen, Duisburg, Wuppertal, Köln, Krefeld) hat man nicht gerade den Eindruck, daß die offiziellen Stellen die Verpflichtungen, die sich aus dem allzu gern zitierten Titel „Kunststadt Düsseldorf" herleiten, gar zu ernst nehmen.
Man plazierte die Bilder Poliakoffs in den kleinen Eingangssälen, wo die großen, ins Monumentale zielenden Formate wie in einen Pferch gesperrt erscheinen. In den rückwärtigen, weit geräumigeren Sälen jedoch werden Düsseldorfer Künstler gezeigt, deren Arbeiten sich in dem großen Raum verlieren und die auch von der Qualität her die großzügige Präsentation nicht zu rechtfertigen vermögen. Bringt man aber die Konzentration auf, sich von der Enge nicht verwirren zu lassen, die das dekorative Element in den Bildern Poliakoffs übermäßig hervorhebt, so findet man Bilder ausgesprochen delikater Wirkung. Die Schwerblütigkeit, der Mollklang, der diese Bilder auch dort beherrscht, wo die Farben rein und ungebrochen eingesetzt werden, verhindert ein Abgleiten ins Geschmäcklerische. Im Formalen jedoch scheint die Spannung nicht immer durchgehalten, so daß die Farbe nicht genügend oder zu augenfällig eingebunden ist.
Der Kontrast Poliakoff—Sam Francis könnte schärfer kaum gedacht werden. Francis hat eine leichte, zum Spielerischen neigende Hand, und dies wird durch die beweglichere und gefügigere Aquarelltechnik noch besonders hervorgehoben. Das Verhältnis des Amerikaners zur Farbe ist spontan und mehr emotional betont. Da steigert ein scharfes Gelb ein ins Blau getöntes Violett, ein warmes Goldgelb ein heißes Rot, das sich in bewegtem Fall über das Blatt in die Tiefe windet. Die Dichte der Kompositionen, die Vielfalt der Form ist — das liegt an der vom Zufall geleiteten tachistischen Technik — nicht immer in gleichem Maße gefunden, das zeigt sich auch in dieser kleinen Auswahl. Doch gibt es einige Arbeiten, die auf den ersten Blick zu überzeugen vermögen.
Pierre Wilhelm präsentierte in der Galerie 22 Peter Brüning, den jüngsten Maler in der Gruppe seiner Schützlinge, mit einer Kollektivausstellung. Die Ausstellung ist das Geschenk einer glücklichen Stunde. Brünings aktuelles Problem ist die Farbe, und die Lösung dieses Problems ist ihm nach mühevoller Arbeit nun zugefallen. Die Frische der Situation und die scheinbare Mühelosigkeit der Bewältigung bewirken den „Charme" dieser Exposition. Da gibt es ein 1958 entstandenes Bild, voll verhaltener Intensität, malerisch differenziert, räumlich kompliziert, ein Ergebnis strenger, meditativer Arbeit und dennoch von einer Leichtigkeit, die eher an spontane Niederschrift denken ließe. Nicht mit allen Arbeiten wird diese Ausgewogenheit erreicht, dennoch bricht keines der Bilder soweit aus, daß der Grundklang irgend gestört würde. (Ein bibliophiler Band mit Handzeichnungen von Peter Brüning, eingeleitet und herausgegeben von Manfred de la Motte, ist im Verlag der Michelpresse, Eugen Michel, Düsseldorf, erschienen.)
Als letzter der deutschen Maler, die Pierre Wilhelm in sein Eröffnungsprogramm aufgenommen hatte, folgte in der Vorweihnachtszeit Karl Fred Dahmen. Und mit seinen Bildern war die Szene in der Galerie 22 völlig verwandelt. Fielen bei Brüning Aktivität, Bewegung und ein frischer Rot-Schwarz-Kontrast als erstes in die Augen, so bei Dahmen Verhaltenheit, Reduktion auf abgewogene, gedämpfte Farbnuancen. Die Formate bei Dahmen sind teilweise außerordentlich groß und auf ihnen spielen sich ins Riesenhafte eingelagerte Mikrovorgänge ab. So ist die Leinwand im Detail immer belebt, voller differenzierter Abläufe, aber die Verbindung der Mikro-Figurationen mit den Makro-Formationen gelingt nicht immer. In einigen Fällen ergibt sich daraus eine Art negativen Vorgangs, indem zwischen einigen Polen eine „Leerzone" in Spannung gebracht wird. Zumeist aber zersplittert das Bild in zahlreiche Einzelphasen, die sich narrativ aneinanderreihen, ohne zu einem lebendigen Wechselspiel zu gelangen.

Hannelore Schubert



Peter Brüning

**ELEMENTE DER KUNST**

Die Werkkunstschule Kassel wagte eine ungewöhnliche Ausstellung. Sie stellte die Ergebnisse ihrer Vorlehre der Öffentlichkeit vor. Die Gestaltungslehre wird in Kassel sozusagen als studium generale während der ersten beiden Semester für alle Fachklassen verbindlich. F. C. Hüffner übt die Vorlehre im Sinne des Bauhauses. Elementare Übungen der Konstruktion, Strukturübungen, Zeichenübungen und Funktionsversuche führen den Schüler aus der intellektuellen Welt falscher Kunstbegriffe auf den Punkt Null des Gestaltens zurück. In visuellen Übungen, Neuordnungen bestehender Texturen — etwa eines Gewebes — Fakturvariationen, plastischen Verformungen aus der Fläche, Erprobungen der Funktion einzelner Materialien und plastischen Formstudien in Konstruktion und organischer Bildung ergeben sich in Spiel und Versuch erste bildnerische Formvorgänge, die zugleich kleine Abenteuer der Materialerkenntnis und der Kombination werden. Vom Nullpunkt her kommt der gestalterische Prozeß in Gang. Man sah den Dingen

der Ausstellung an, wie dabei die Freude am gefundenen Ding, an der erfahrenen Konstruktionsmöglichkeit und an der erfundenen Form die Phantasie befeuert. Basteln wird als Antriebskraft elementarer Formgestalt erkannt und geübt. Auffallend die kühle und doch von Intuition beseelte Furcht, bei diesen Versuchen in die Gebärde großer Kunst zu kommen. Streng und genau wird dem Material nicht mehr abverlangt als es geben kann, wird vom Basteln nicht mehr erwartet als ihm möglich ist. Die Ökonomie des Materials und der eigenen Erfahrung führt trotzdem zu überraschenden Grundformen gegenwärtiger Kunst. Fakturvariationen in Papier erinnern in erstaunlicher Weise an Wandgestaltungen moderner Plastik. Eine plastische Verformung aus der Fläche, in Drahtgaze gearbeitet, ruft unwillkürlich einen Vergleich zu den Drahtkompositionen von Manuel Rivera herbei, die auf der diesjährigen Biennale im spanischen Pavillon in Venedig zu sehen waren. Rechtwinklig sich durchschneidende Kreisbögen aus Karton, in denen die Möglichkeiten des Materials erprobt wurden, erinnern an die Raumschalenarchitektur der Gegenwart, wie sie etwa Castiglioni übt. Versuche mit Draht und Fläche im Raum sehen aus wie Entwürfe von Konrad Wachsmann für Flugzeughallen. Die Vergleiche sprechen keineswegs gegen die Kasseler Vorlehre, in ihnen wird nicht eine Grenzüberschreitung aus dem Elementaren in die Bereiche des endgültigen Kunstwerkes aufgedeckt. Es zeigt sich vielmehr, daß Malerei, Plastik und Architektur der Gegenwart die Elemente im vollendeten Werk sichtbar lassen, was nicht heißt, daß sie sich mit ihnen erschöpfen. Die Notwendigkeit einer künstlerischen Elementarlehre wird am Kunstwerk der Meister offensichtlich.

Glücklich die künstlerische Lehrstätte, die ihre Lehre auf eine Vorlehre bauen kann, wie sie in der von Jupp Ernst geleiteten Werkkunstschule Kassel gepflegt wird.

Anton Henze

## AUSSTELLUNGEN IM SÜDWESTRAUM

Das Kabinett Grisebach, Heidelberg, stellte in Konsequenz zu seiner der jungen deutschen Kunst geöffneten Galeriepolitik vier Düsseldorfer Maler aus: Winfred Gaul, Gerhard Hoehme, Peter Brüning und Herbert Kaufmann. Es ist die zwischen 1920 und 1930 geborene Generation, erst seit kurzem im Gespräch, aber bereits stark im „run" der Ausstellungen, nicht nur in Deutschland, sondern auch in Frankreich und Italien. Die Ausstellung, von Frau Dr. Grisebach sachkundig eingeführt, trifft auf eine merkwürdige, außerdeutsche Situation: es scheint sich eine Rückkehr der geometrisch-abstrakten Schule abzuzeichnen. Um so wichtiger ist die zutreffende Plazierung und Zusammenfassung der „Tachisten" oder „lyrischen Abstrakten", die hier Hoehme und Gaul ideal vertreten. Hoehme (1920 geboren), der älteste der Aussteller, hat Borkenbilder und Aquarelle auf verworfenem, farblich sublim getöntem Japanpapier entwickelt, sehr deutsch in ihrer verborgenen Mystik. „Adieu Poliakoff" ist ein kleines Meisterwerk dieser leicht dynamisierten Grundfläche, die Farbton und Flächenbewegung bricht. Das, was Hoehme aussagen will, scheint mir in den Japanblättern besser geborgen als in den Borkenbildern, denn Hoehme hat etwas mit der Kalligraphie der Chinesen zu schaffen. Auch seine Preisgabe des Bildvierecks ist ein verheißungsvolles, wenn auch schwer lösbares Problem. Winfred Gauls Arbeiten stellen eine merkwürdige Mischung aus poetischem Elan und rokokosüchtiger Subtilität dar, ein Maler, der seine lavierenden Farbvisionen in einer Art Trunkenheit hinhaucht. Es ist, als suchte er nur den Grundklang — einen rötlichen oder grauen Farbspiegel, auf dem die Spiele seiner durchaus romantischen Fantasie gaukeln. Beide Maler suchen die Struktur aus der Farbe selbst herauszuholen, während Herbert Kaufmann Collagen aus weißen Papierschnitzeln „baut" oder mit reliefierendem Kasein eine starke, strukturelle Vergitterung erreicht. Am interessantesten ist das Wagnis, Weiß auf Weiß zu kleben. Das schafft besondere räumliche Sensationen.

Peter Brüning ist der jüngste der Aussteller. Seine virtuos hingeschnellten Schriftzüge sind auf ganz wenige Farbtöne beschränkt: Schwarz, Weiß, Ocker, etwas Rot. Es wirkt fast schon wie Manier. Einmal sind es nur drei Striche, herrisch und aktiv gesetzt. Diese Hand holt zum Sprung aus. Verständlich, daß dieser männliche Zugriff bei so viel weiblicher Passivität von Hoehme und Gaul fasziniert. Auch Brüning wirbt um Strukturen. Aber es wäre zu betonen, daß die strukturelle Lösung heute nur ein Teilproblem betrifft. Ein echtes künstlerisches Geschehen will Welt als Ganzes einfangen (wofür es verschiedene Wege gibt, so zusehends in der sublimen Verinnerlichung von Klaus J. Fischer). Aber der Künstler läßt heute sein Gesamtwissen um die Welt im Bild nur anklingen. Dem scheint mir Hoehme erstaunlich nahe zu kommen. Die allzu sichere Hand von Peter Brüning ist womöglich von der Ganzheitserfahrung — ebenso wie Kaufmann — noch entfernter. Der Weg aller dieser Maler läßt jedoch viel Entwicklung zu, und es ist nicht einzusehen, warum vor ihrem klaren Weg eine Flucht in die geometrische Struktur einsetzen müßte, wie sie sich da und dort ankündigt. Diese bedeutet die Gefahr einer vordergründigen, täuschenden Ordnung.

Materialbilder hatte die Gesellschaft der Freunde junger Kunst in Baden-Baden in der Kunsthalle ausgestellt: Rolf Nesch, Fritz Harnest, Heinz E. Hirscher, René Hinds, Louise Rösler und Hermann Glöckner. Collagen und Metalldrucke ergänzten diese aktuellen Studien des erfinderischen Geistes, in denen die Poesie durch die Stoffe selbst entzündet wird. René Hinds, dieser liebenswürdige Poet aus Riga, klebt Papierfetzchen — und es wird ein Harlekin. Punzt und stanzt Altmetall — und es wird eine „dame russe". Ich hatte vor Jahren kleine Holzfigürchen von ihm gesehen — wie waren sie drollig. Aber jetzt entfaltet sich die Fantasie dieses Materialzauberers. Eine reizende Geschichte „Floyris der Töpfer" von Hans-Magnus Enzensberger beglückt im Katalog. Alle, die da ausstellen, fabulieren munter drauf los, auch ihr Nährvater Schwitters ist mit drei Meisterwerken vertreten. Glöckner bleibt am meisten dem Geometrischen verhaftet (geboren 1889 in Dresden, gehört er zur alten Generation), Louise Rösler ist nicht mit ihren besten Arbeiten ausgewiesen, Fritz Harvest experimentiert mit Zeitungspapier, Rolf Nesch beweist seine Meisterschaft, die Hentzen in Hamburg glanzvoll in einer Gesamtausstellung zur Schau gebracht hat.

In Frankfurt hat Daniel Cordier die erste französische Galerie auf deutschem Boden mit Jean Dubuffet eröffnet. Es war eine prunkvolle Premiere. Viele bekannte Namen aus der Kunstwelt, Sammler, Kritiker und Maler feierten das Ereignis. Jean Dubuffet war anwesend. Will Grohmann stellte den französischen Maler sympathisch, auf ein paar Akzente abhebend, mehr menschlich als kunstgeschichtlich vor. Die Frankfurter Ausstellung gab in 55 wohlausgewählten Beispielen einen Begriff, wie sich Dubuffets figürliche Mystik zu einer abstrahierenden Vergeistigung in engster Nachbarschaft zur Natur erhoben hat. Alles, was der Maler angreift, wird zum Gleichnis der wuchernden Erde, mit französischer Delikatesse der Farbe und Formen gestaltet. Das tönende Braun Dubuffets wird man wahrscheinlich eines Tages genau so rühmen wie das Schwarz von Manet.

Die Stuttgarter Hausbücherei in Frankfurt hat zeichnerische Tuschearbeiten von Klaus J. Fischer in ihren wohltuend gedämpften Räumen zwischen den Bücherregalen ausgestellt. Sie wirken, als wären sie zur Entlastung, zur Belebung dieses Raums geschaffen. Die Blattfolge, in der sich die Strukturen zu freien, fantastischen Schwarz-Weiß-Formen variieren, gehört zum Geschlossensten, was Fischer bisher geschaffen hat.

Der Schweizer René Auberjonois hat von 1872 bis 1957 gelebt und ist mit seiner kantigen, herben, sparsamen Farb- und Formgebung nicht weit über die Schweizer Grenzen hinausgedrungen. Es ist ein Verdienst des Kunsthauses Zürich, daß es das Gesamtwerk des Schweizers in einer umfassenden Ausstellung zur Diskussion stellt, da die einzelnen Perioden des Künstlers ein unvollständiges Bild seiner wirklichen Bedeutung geben. Das lange Lebenswerk kreist immer wieder um Außenseiter, Clowns, Zirkusleute, fahrendes Volk, aber auch um die Tiere, die der Maler kantet und zackt, als wären es abstrakte Figuren. Seine Zeichnungen von Mädchengestalten sind merkwürdig herbweich, haben einen wehmütigen Schmelz. Aber was ihm auf lange Perioden fehlt, ist die Farbe, im Gegensatz zu Modigliani, mit dem er in der Auffassung manchmal verblüffend übereinstimmt. Erst im Alter löst er sich von dieser Scheu, malt er einen Stier als roten Fleck, gibt er dem Gefängnis von Sitten die grünbraunen Töne einer eigentümlichen Verlorenheit. Seine Hinterglasbilder sind bedeutenden Persönlichkeiten wie Valéry, Ramuz, Strawinsky gewidmet. Früh hat er Jarrys „Ubu Roi" entdeckt. Ein Kauz, aber zugleich ein scharfer Beobachter, im ganzen eine beachtliche Erscheinung, die durchaus die Schweizer Tradition ehrt.

Die Galerie d'art moderne, mutig in der Schweiz vorpreschend, präsentiert im kunstsinnigen Basel Mary Vieira, die brasilianische Bildhauerin, die eine schwingende Stele für die neue Hauptstadt Brasiliens geschliffen hat. Geometrische Formen: Kreise, Gerade, Schwingbänder, immer das glitzernde Metall, die silbernen Reflexe, ein Chor von harmonischen Klängen, empfangen von einer der entschiedensten Künstlerinnen. Es handelt sich nicht um Geometrie um ihrer selbst willen, sondern um Sinnbilder der Ausgewogenheit, der Dinge im Gleichgewicht, eine Sphärenharmonie in Aluminium und Stein.

Die Kunsthalle Mannheim widmete ihre Ausstellungsräume der Nouvelle Ecole de Paris, der französischen Malerei der Gegenwart. Nachdem Dr. Fuchs die neuen Richtungen in der Malerei in derselben Kunsthalle vorgestellt hatte, ist diese zweite große Übersicht über die Entwicklung jenseits des Rheins eine wichtige Ergänzung. Man kann bei 74 Katalognummern, die fast ebensoviele Maler repräsentieren, nicht erwarten, daß alles Gezeigte sich auf der gleichen Höhe bewegt. Was auffällt, ist der starke Anteil von französisierten Russen, die mit Poliakoff, dem leider durch Selbstmord geendeten Nicolas de Staël, Philippe Hosiasson und dem verstorbenen Kiewer Jules Chapoval einige der stärksten Akzente in dieser Ausstellung setzen. Chapoval ist eine Entdeckung. Seine zwei Bilder, „Ronce" und „Composition" würde man zwar in der Frühzeit des Expressionismus und Kandinskys, um 1914/15, beorten können, aber das ist mit solcher Meisterschaft bewältigt, daß die Anerkennung dieses Lebenswerks nur noch eine Frage der Zeit sein kann. Diese Intensität erreicht Hosiasson nicht. Aber er hält sich neben einem Soutine, dem er farblich nahekommt. Poliakoffs „Graues Bild mit rotem und gelbem Fleck" ist einer der erlesensten Beiträge dieser Auswahl: Zeichen, die in geheimnisvollem Grau schwimmen. De Staël ist durch ein Bild vertreten, das in Braques Klassizismus einmündet. Viele Namen sind so bekannt, daß es überflüssig ist, hier ihre Visitenkarte zu werten. Oskar Gauthier (geb. 1921 in Tours) steuerte eine Gouache bei. Ein verblüf-

fendes Talent ist Ladislas Kijno, dessen feingestimmte „peinture sur papier" aufhorchen läßt. Fautrier enttäuscht hier. Nachdenklich stimmt der rätselhafte Jaroslaw Serpan (geb. 1922 in Prag). Seine „peinture 1958" arbeitet mit skurrilen Raumklammern, die sich wie ein Drachengebilde in einen blauen Grund hineinschieben. Das Gemälde ist wie von elektrischen Linien durchzuckt, formt Raumtiefe in der Fläche, ein Maler, den Michel Tapié mit Recht als bemerkenswerten Theoretiker des Raums herausgestellt hat. Tàpies, Tal Coat, Damian, Dumitresco, Carrade, Goebel stehen neben Belanglosigkeiten wie Greta Sauer, Geer van Velde, Messagier, neben der Neuromantik eines Cesar Lagage. Gischia hat besseres als hier gezeigt, problematisch ist ferner der Rumäne Alexander Istrati, der mit einer geleckten Farborgie in schlechtem Sinne an Bernard Schultze erinnert. Schön sind Hans Hartungs schwarze Formen auf rötlich-gelbem Grund.

In Stuttgart hat das idealistische Galerieunternehmen Atelier Rauls Hans Platschek mit seinen jüngsten, großformatigen Bildern, zugleich mit einem Manifest von Hajek, Platschek und Winfred Gaul zur Diskussion gestellt — und es wurde erbittert diskutiert. Platscheks magische Zeichen, die sich aus den Farbgründen wie Furunkeln in Schwarz herauslösen, verschmelzen in einem rot und einem grau grundierten Bild so makellos, wie es ihm bisher selten gelungen ist. Er bereitet den Stuttgartern Schwierigkeiten. Das Manifest des vielleicht nicht allzu glücklich formulierten „Psychosomatismus" ruft zur Ganzheit auf, will die Spezialisten entlarven und rührt damit an ein Kernproblem der Zeit, treffender als es Carl Laszlo (Basel) mit seiner Zeitschrift „Panderma" anfaßt.

Zum Jahresende triumphierten im übrigen die üblichen Weihnachtsausstellungen der Künstlervereinigungen. Darmstadt gab auf der Mathildenhöhe Gelegenheit, den Stand der neuen Farbversuche von Steinforth, die überzeugende Abstraktion von Erdmann und die hervorragenden neuen Dynamik-Bilder von Müller-Erbach kennenzulernen. Vietta

## „REALITÉ 58" IN FREIBURG

Unter dem Motto „realité 58" stellten sich im Freiburger Kunstverein vier Maler und drei Bildhauer mit ihren jüngsten Ergebnissen vor. Sie bekennen sich zur „art concret". Im Rückgriff auf geometrische Elementarformen wird der Bildkörper rhythmisiert. Am originellsten bei den Bildhauern erscheinen die Würfelvariationen von Johannes Schmidt aus Aluminiumguß. In der Art, wie die silbrig glänzenden Dreiecksflächen des gleichen Würfels immer neu zerlegt und zusammengefügt sind, versinnbildlichen sie Materie, die der Schwerkraft enthoben ist.

Aus seinen reliefartig übereinandergeschichteten Kuben und gekrümmten Formen bildet Reinhard Schakowski seine Frontalräume ohne Perspektive. In den grob getürmten kubischen Kompositionen aus Zement- oder Marmorguß von Walter Schelenz bleibt noch Figurales fühlbar.

Ebenso läßt Rudolf Dischinger in seinen sensibel empfundenen, gefälligen Batikdrucken in gedämpften Tönen archaisierend Naturvorgänge anklingen, im Gegeneinander von Dunkel und Hell. Bert Jäger verfügt über reiche farbige Instrumentierung. In seinen etwas heftigen Kompositionen bringt er den abstrakten Raum durch graphische Figuration über dem farbig vordrängenden Untergrund dekorativ zur Geltung. Wohlschlegel komponiert mit ineinanderspielenden klaren Flächen farbig kontrapunktierte Bildfugen. Mit seinen schwerblütigen Farbklängen erwirkt der Künstler eine sakrale Stimmung. Willi Kiwitz bringt mit differenzierter Peinture seine Fläche zur Vibration. Durch seine aufs äußerste reduzierten wenigen Kontrastformen erreicht er in einigen seiner Kompositionen eine monumentale Wirkung.

Elsbeth Haller

## PIERRE CHARBONNIER IN STUTTGART

Am 14. 11. 1958 fand in Stuttgart, in der Galerie „Gänsheide 26", die Eröffnung der Ausstellung von Ölbildern Pierre Charbonniers statt. Es war die vierte Veranstaltung der Galerie, dieses Mal in Zusammenarbeit mit Arbeitskreisen des Studium Generale der Technischen Hochschule und dem Institut Français in Stuttgart, nach Ausstellungen, die Bildern Mavigniers, Sandigs und „Visuellen Texten" Francis Ponges gewidmet waren. Pierre Charbonnier, der aus Vienne stammt und jetzt in Paris lebt, ist durch Expositionen in Paris, Lyon, Barcelona und New York sowie durch Aufsätze Francis Ponges, Christian Zervos' (Cahiers d'art) und Yvon Taillandiers sowie durch Filmdekorationen von Filmen Robert Bressons bekannt geworden.

Die Bilder sind „gegenständlich", wenn man der ersten Wahrnehmung Ausdruck gibt. Doch die Gegenständlichkeit erweist sich als „Falle" (wie Taillandier bemerkte); die auf den Bildern auftretenden Gegenstände: Schiffe, Kräne, Fabriken, Fenster, Interieurs usw., die ohne Menschen, ohne Emotionen, ohne Stimmungen erscheinen, sind Abstraktionen der wahrnehmbaren Welt zum Allgemeinen, Universalen, Schematischen, Inhumanen. Auch erweisen sich nicht die Gestaltmomente, sondern die Strukturmomente der Wahrnehmung als entscheidend. Die Sparsamkeit der Farben, die stets intensiv sind und an die Auffassungen der Farbe bei den Konkreten erinnern, unterstreicht diesen abstrakten Charakter. Man kann diesen „gegenständlichen" Maler sowohl als Abstrakten als auch als Erneuerer eines Realismus verstehen, der jedoch nichts zu tun hat mit dem klassischen Realismus, sondern als „semantischer Realismus" bezeichnet werden kann.

Der Maler war zur Eröffnung der Ausstellung erschienen. Nach Begrüßung der Gäste durch Prof. Bense sprachen Dr. Wundram (Technische Hochschule) und von Taillandier, der aus Paris gekommen war, zu den Bildern und hoben das Problem hervor, das sich hier erneut zwischen den Begriffen „gegenständlich" und „abstrakt" stelle. Im Anschluß daran stellte sich der Maler selbst den Fragen, die aus dem Publikum an ihn gerichtet wurden.

Der schöne Katalog wurde von Walter Faigle aus Abbildungen von Bildern Charbonniers und aus Texten von Francis Ponge, René Char, Yvon Taillandier und Max Bense, sowie Lebens- und Werkdaten gestaltet.

E. Walther

---

## NEUARTIGE „NATURALISMEN" Ein Leserbrief

Liebes „Kunstwerk".

In Heft 4/XII geben Sie das Phänomen der künstlerischen Seh- und Ausdrucksweise unserer Tage besonders eindringlich zur Kenntnis. Die Gegenüberstellung Malerei — Fotokunst ist ebenso überraschend wie überzeugend.

Aber ich schreibe nicht nur, um einfach „ja" zu sagen, sondern ich will vielmehr an Ihre redaktionellen Bemerkungen zur Sache eigene Gedanken anknüpfen, um das Thema fortzuspinnen.

Zur Fotokunst möchte ich nur weiter unten noch eine Parallele anführen. Was jedoch die Malerei anlangt, beziehe ich mich auf jenen Satz im „Kunstwerk", darin es heißt, daß man versucht sei, von einem neuen Naturalismus zu sprechen. Sie betonen im nachfolgenden Satz dem Sinn nach (sehr richtig), daß der Ausdruck „Naturalismus" in einer bestimmten, schon festgelegten Weise verstanden wird und deshalb auf die gegenwärtige Kunst nicht anwendbar sei.

Welches treffende Wort wäre zu finden, das die tatsächliche Naturbezogenheit ausdrückt, die uns heute auffällt? Zweifellos entspringt diese neue Naturbezogenheit nicht aus der Wiedergabe eines gehabten Anblicks. Darüber haben Sie sich ja auch geäußert. Vielleicht ist die „Vernatürlichung" der jüngsten Kunst gar keine Naturbezogenheit in schon bekannter Weise. Zunächst bemerkt man, so will es mir scheinen, eine „Ent-intellektualisierung" der Kunst. Während noch im Konstruktivismus der Künstler zu seinen eigenen Farb- und Formwerten in gewisser Weise Abstand hatte und durchdacht baute, läßt er nunmehr wachsen. Gestern noch setzte er sich in eine intelligente Aktivität, heute begibt er sich in einen gleichsam vegetativen Zustand. (Nicht etwa in einen Trancezustand, eher in einen solchen der Konzentration mit meditativem Charakter.)

Und um es noch einmal zu sagen: Wiedergaben gehabter Anblicksreize sind keine malerische Aufgabe mehr. Der strukturistisch malende Künstler will nicht z. B. eine von Oxyden überzogene Silberplatte, eine rätselhafte Holzmaserung naturgetreu darstellen, sondern er will solche eigensinnigen Gestaltgesetze neu aus sich ganz persönlich herauswachsen lassen. Somit stellt sich der Künstler weder der Natur noch seiner eigenen abstrakten Formenwelt gegenüber, sondern er versetzt sich restlos in die Natur hinein. Und nun, da er selbst Natur ist, bildet er, wie diese, ganz unwahrscheinlich natürliche und „unintelligente" Resultate. Könnte man der Natur näher sein, als wenn man mitten darin steckt, sich mit ihr identifiziert? Übrigens scheint das Interesse dem Gewordenen abgeneigt und dem Werden (als Phänomen) zugeneigt.

Das sind wirklich sehr neuartige Naturalismen; oder wie soll man es nennen? Der Fotokünstler jedoch bleibt mehr oder weniger Abbildner, und seine Werke sind nur eine Bestätigung für die allgemeine moderne Sehweise. Hierzu noch eine Beobachtung: Auch zeitgenössische Nichtkünstler begeistern sich für visuelle Eindrücke, die weder inhaltlich interessant noch äußerlich geformt und exakt sind. Nachdem man viel davon gesprochen hat, wie technisch die heutige Jugend eingestellt sei und im Ästhetischen dem glatten Formenrhythmus „funktionierender" Winkelspiele zugewandt, hörte ich neulich einen jungen Menschen über einen Film sprechen, den er gesehen hatte. Er schilderte nur Detail- und Nahaufnahmen, etwa: ein Brief wird gesiegelt, der Lack quillt unter dem Petschaft hervor, verspritzt usw. Ferner: Kerzentropfen im Luftzug bilden bizarre Wachsauswüchse, verschütteter Wein verbreitet sich auf dem Tischtuch.

Wenn es schon wesentlich ist, daß solche Reize im Film als ästhetische Bereicherung verwandt werden, so ist es noch bedeutungsvoller, daß sie als Haupteindruck vom Beschauer gewürdigt werden, und zwar zu Ungunsten des literarischen Inhaltes. Wir könnten uns jetzt von diesem Aspekt aus der Literatur überhaupt zuwenden, aber wir bleiben beim „Kunstwerk" und seiner Sache.

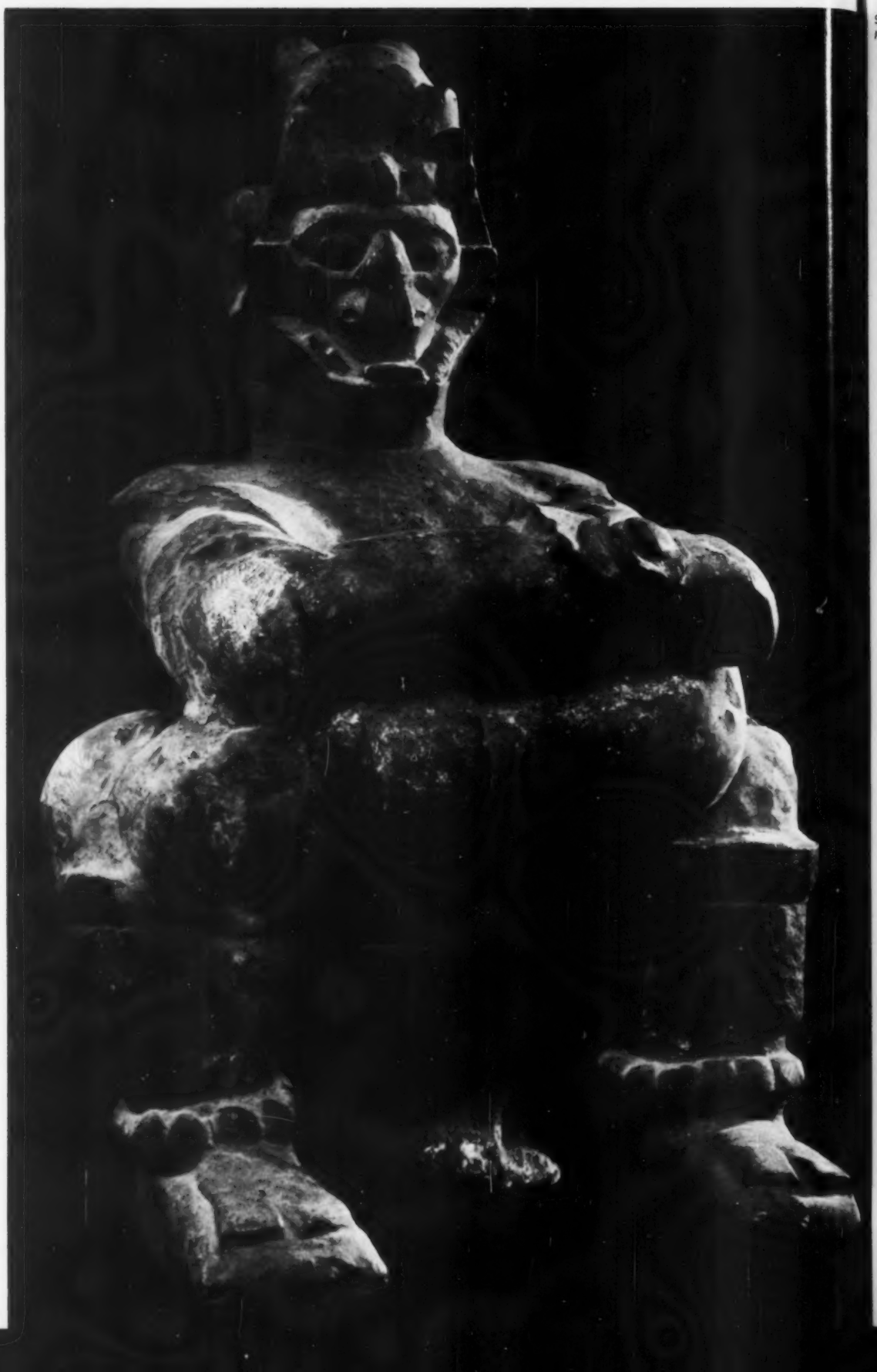
Claus Clemens

Museo Nazionale Preistorico Etnografico, Rom

vorseitig

links:
Kopf des Gottes Xochipilli (Blumenprinz), aztekisch Museum für Völkerkunde, Wien

rechts:
Kopf eines Mannes mit Vogelkopfschmuck, Ton, Stil der Insel Jaina, Yukatan, Maya-Kultur Sammlung Stendahl



Sitzender Athlet, Maya-Kultur
Museum für Völkerkunde, München

Aufgetürmte Federschlange, Quetzalcoatl, Stein,
Hochtal von Mexiko, klassischer aztekischer Stil
Museo missionario etnologico, Rom

Büste des Regengottes Tlaloc (um die Augen die für den Gott charakteristischen brillenartigen Ringe, Mund mit großen Schlangenzähnen. Der große Henkel abgebrochen) Ton, Schalco, Hochtal von Mexiko
Museum für Völkerkunde, München

Sitzender Krieger mit Panzer, Helm und Speer, gelblich-weißer Ton, rot bemalt, nördliches Mittel-Jalisco
Sammlung Stendahl

Gefäß in Gestalt des Regengottes Tlaloc, Schalschicomula-Puebla,
Museum für Völkerkunde, München

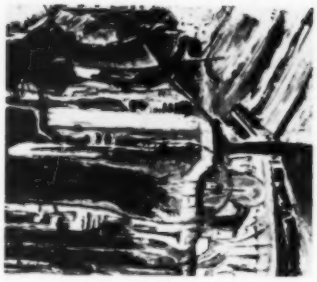
Figur der Maisgöttin Chicome Coatl (die Göttin hält in jeder Hand zwei emporstehende Maiskolben und trägt den charakteristischen aus Papier gefertigten Kopfschmuck. Großes Loch zur Aufnahme des Edelsteinherzens) Papantla, Veracruz, Aztekisch
Ehemal. Staatl. Museum für Völkerkunde, Berlin

Sitzende Figur des Windgottes Ehecatl, Yautepec, Morelos, Aztekisch Sammlung Stendahl

Sitzende Figur des Windgottes Ehecatl, Yautepec, Morelos, Aztekisch Sammlung Stendahl

Galerie
Claude Bernard, Paris:
Dodeigne, 1958

Galerie de France, Paris:
Hans Hartung, 1958



Galerie Legendre, Paris:
Arnal, 1958

Galerie Jeanne Bucher:
Wilfred Moser, 1958

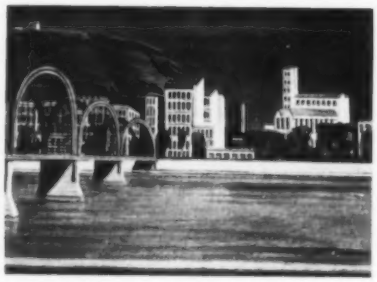
Wuppertaler Privatbesitz:
Georges Mathieu

Wuppertaler Privatbesitz:
Mattia Moreni

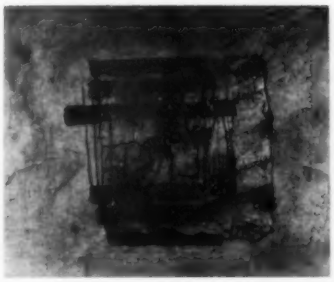
Wuppertaler Privatbesitz:
Gustave Singier

Wuppertaler Privatbesitz:
Garelli

Kunsthaus Zürich:
René Auberjonois, 1946



Galerie Gänsheide, Stuttgart:
Pierre Charbonnier, 1950



Museum Schloß Morsbroich:
Jean Fautrier

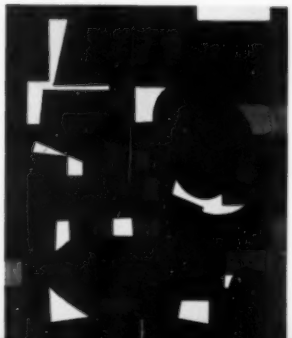
Galerie 22, Düsseldorf:
K. F. Dahmen, 1957

Kunstverein Freiburg i. B.:
Bert Jäger

Kunstverein Freiburg i. B.:
Johannes Schmidt

Kunsthalle Baden-Baden:
René Hinds, 1958

Galerie d'Art Moderne, Basel:
Mary Vieira, 1953—58



# AUSSTELLUNGEN

Folkwang-Museum, Essen:
E. L. Kirchner, 1912

Folkwang-Museum, Essen:
K. Schmidt-Rottluff, 1911

Wuppertaler Privatbesitz:
Peter Royen

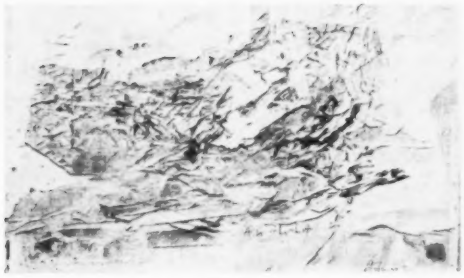
Wuppertaler Privatbesitz:
Jendritzko

Galerie Schmela, Düsseldorf:
Sam Francis

Graphisches Kabinett, Heidelberg:
Winfred Gaul, 1957

Galerie 22, Düsseldorf:
Peter Brüning, 1958

Graphisches Kabinett, Heidelberg:
Herbert Kaufmann, 1956

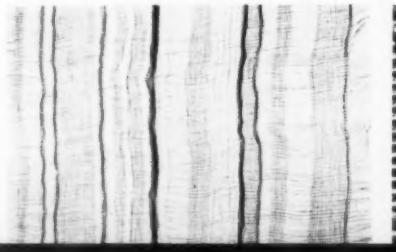


Graphisches Kabinett, Heidelberg:
Gerhard Hoehme, 1958

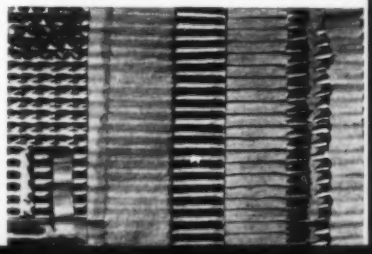
Werkkunstschule Kassel:
Konstruktive Figur
aus gleichen Stäben

Werkkunstschule Kassel:
Übung in der dritten Dimension

Werkkunstschule Kassel:
Neuordnung einer gegebenen Textur



Werkkunstschule Kassel:
Faktur-Variationen



## WIR STELLEN VOR:

### Susanne Wenger

Susanne Wenger kam aus Europa nach Afrika, nach Westnigerien, zu den Joruba. Zwischen ihr und den dortigen Priestern des Obatala-Kults entstand sofort eine starke gegenseitige Beziehung. Die Priester waren fasziniert, daß die europäische Frau ihre Symbolwelt spontan begriff, ohne noch in die Geheimnisse des Kults eingeweiht zu sein. Sie beauftragten Susanne Wenger, Wandmalereien an den Yoruba-Tempeln auszuführen. Diese Malereien wurden von den Einheimischen freudig aufgenommen, obwohl sie formal völlig anders sind als traditionelle afrikanische Kunst. Sie erregen religiöse Begeisterung, die Frauen tanzen vor den Bildern.

Während es heute nicht mehr selten zu beobachten ist, daß Afrikaner Beiträge zur europäischen Kunst leisten, ist der Fall, daß eine Europäerin aus der Mentalität und Emotionalität des schwarzen Erdteils für die Eingeborenen künstlerisch schafft, wohl einmalig.

# BUCHER

**Museums- und Galeriebücher**

Ruth und Max Seydewitz: Das Dresdener Galerie-Buch. Vierhundert Jahre Dresdener Gemäldegalerie. Verlag der Kunst, Dresden.

Bruno Bushart: Meisterwerke der Stuttgarter Staatsgalerie. Peters Verlag, Honnef/Rhein.

Gemälde des Historischen Museums, Frankfurt a. M. Herausgegeben zum Jahrestag des hundertjährigen Bestehens der Städtischen Gemäldesammlung im Historischen Museum 1957. Verlag Waldemar Kramer, Frankfurt a. M.

Heinz Peters: Meisterwerke der Düsseldorfer Galerie. Dr. Hans Peters Verlag, Honnef/Rhein.

Allmählich sind unsere großen und kleineren öffentlichen Sammlungen in West- und Ostdeutschland wieder in einige Ordnung gekommen: die alten Bestände, soweit sie die Katastrophen von Vorkrieg, Krieg und Nachkrieg überlebt haben, sind inzwischen aus der Auslagerung wieder heimgeführt worden und konnten mit Erwerbungen ergänzt und bereichert werden. Katalogverzeichnisse der neuen Museumseinheiten sind teilweise bereits erschienen, zum Teil in umfangreichen Vorarbeiten begriffen. Neben solchen Verzeichnissen, wie sie der Besucher und vor allem auch der Wissenschaftler nötig hat, neben den bekannten handlichen Führern zum Gebrauch in den Sammlungen selbst, setzt sich auch wieder — und wie es scheint im großen Maßstab — das eigentliche Museums- und Galeriebuch durch zur Vorbereitung und als Gedächtnishilfe: ausgewählte Abbildungsfolgen, die sich durch ihre zahlreichen, immer sorgfältiger werdenden Farbwiedergaben von Vorkriegsveröffentlichungen dieser Art vorteilhaft unterscheiden und denen vor allem ein ausführlicher Text vorangeschickt ist, wo nicht nur eine ästhetische und geschichtliche Würdigung einzelner Hauptwerke geboten, sondern die Entstehungsgeschichte der betreffenden Sammlungen von ihren Anfängen bis in ihre letzten meist so gefahrvoll dramatischen Kapitel hineinverfolgt wird.

Vier Gemäldesammlungen haben uns neuerdings solche zeitgemäßen Galerie-Werke vorgelegt. Das wichtigste kommt aus der Ostzone: in der Ausstattung (Einband) etwas grobschlächtiger, als wir es gewohnt sind, im Inhalt um so gehaltvoller. Die Rückkehr der Dresdener Kunstschätze aus Sowjetrußland in den wiederhergestellten Semper-Bau hatte schon 1956 zu dem kleineren soliden Bilderwerk von Gertrud Rudloff-Hille Anlaß gegeben (Henschelverlag, Berlin), welches aber nur die alten Meister umfaßt. Jetzt haben Ruth und Max Seydewitz in ihrem jüngst erschienenen Dresdener Galerie-Buch viel weiter ausgeholt. Der Abbildungsteil umfaßt hier außer einer Auswahl der altbekannten klassischen Bestände auch Beispiele der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, wie man sie zuletzt an der Brühl'schen Terrasse im Secundogenitur-Palais bewundern konnte. Er ist auch technisch einwandfrei aufgenommen und gedruckt, könnte freilich für den Anspruch des gebildeten Benutzers umfassender ausgestattet sein: weltberühmte, mit dem Ruf Dresdens von altersher verbundene Gemälde, die heute wieder die Sammlungen zieren, sind leider nicht abgebildet worden. Unter diesen Umständen verschiebt sich der Hauptnachdruck dieser so wertvollen Publikation auf den Textteil. Er bringt — stellenweise in allzu breiter Ausführung — eine vollständige Geschichte der Dresdener Galerie von ihren Anfängen vor 400 Jahren bis in unsere Nachkriegszeit, genauer: bis auf den heutigen Tag. Gerade im Fall von Dresden und damit seiner absolutistischen Herrscher, wie August II. und III., erweist sich die — von diesem Buch nicht anders zu erwartende — Deutung der Barockperiode und ihres Kunstsammlungwesens von der marxistischen Sozialkritik her als naheliegend und auch relativ überzeugend — so einseitig sie selbst auch in diesem Falle bleiben mag. Wirklich Neues, eine ganze Fülle erregender Einzelheiten von sachlicher und persönlicher Art bringen aber erst die reich dokumentierten Berichte über das jüngste Schicksal der Sammlungen; vom Beginn des Nazi-Terrors also, bis zum Eingreifen des Sowjet-Regimes, das die Kunstwerke zunächst als „Trophäen" entführt, damit aber doch auch gerettet und erhalten hat, um sie in unseren Jahren an das deutsche Volk (freilich mehr nur das „halbe") zurückzugeben, wie das in jüngster Zeit auch mit den geretteten Beständen des Pergamon-Museums geschehen ist. Geradezu eine Sensation nicht nur für den fachlich interessierten Leser bietet, neben vielem anderem Wissenswerten, das authentische Material, welches bei dieser Gelegenheit über die sogenannte „Führer-Galerie" in Linz offengelegt wird: jenen berüchtigten Plan, in den sich leider auch der im übrigen so hochverdiente Dr. Hans Posse hat hineinziehen lassen, obschon er nach Ausweis unseres Buches anfänglich von den Beauftragten des „Umsturzes" selber nur die schmählichste Behandlung erfahren hatte. —

Handelt es sich hier um ein Institut, das einst Weltruhm genoß, aber jetzt erst seinen Ruf wiederherzustellen hat, so beziehen sich die drei Galeriewerke aus Westdeutschland, die wir im folgenden anzeigen, auf Sammlungen von bescheidenerem Rang, die aber heute eine um so stärkere Beachtung verdienen, als die deutsche Bundesrepublik mit ihren öffentlichen Sammlungen leider einen nur noch engen Kulturbezirk darstellt, zu welchem die großen ostzonalen Museen schon wegen ihrer erschwerten Erreichbarkeit nur locker gehören.

Die Stuttgarter Staatsgalerie hat kaum internationalen Ruf gehabt. Sie birgt nur wenige Celebritäten von Weltgeltung, um so Tüchtigeres und Charakteristischeres aus dem regionalen, altschwäbischen Schulbereich vom Ende des Mittelalters, von den Zeitblom und Striegel also, bis zum Klassizismus, als die Schick und Füger den Ton angaben. Heute werden besonders die köstlichen Stücke aus der Multscher-Nachfolge sowie die genialischen Malereien eines Jörg Ratgeb beachtet.

Der Herausgeber der Meisterwerke dieses Museums, Bruno Bushart, spricht von der geringen Kunstfreundlichkeit des neckarschwäbischen Raumes überhaupt. Er betont auch, daß in Stuttgart die Nähe der Kunsthochschule mit ihren Professoren einem über den lokal-akademischen Bereich hinauszielenden Sammelstreben kaum günstig sein konnte, andererseits aber auch größere Anschaffungen alter Malerei im Wege stand, da man die vorhandenen Mittel wiederum für das akademisch-lokale Schaffen verwendet wissen wollte. Auch in diesem Fall bildet die dem Abbildungsteil vorangeschickte historische Einleitung mit ihren weitausgreifenden politischen und geistesgeschichtlichen Bezügen eine geradezu spannende Lektüre: sie leitet uns von der fürstlichen Kunstkammer zur herzoglichen „Mahlerey-Gallerie" über das königliche Museum der bildenden Künste bis zur Geburt der Staatsgalerie, wobei für den letzten Abschnitt wiederum auch das persönliche Verdienst einiger Museumsleiter, eines Konrad Lange und eines Otto Fischer, ins rechte Licht gerückt wird. Ausstattung und Bilderteil entsprechen den hohen westeuropäischen Ansprüchen.

Das gilt nicht weniger auch von dem wunderschönen, etwas schmaleren Bilderbuch, welches das Frankfurter Historische Museum 1957 zum Jahrestag seines 100jährigen Bestehens herausgegeben hat. Der eilige Fremde pflegt diese heute städtische, zum großen Teil ehemals der Museumsgesellschaft gehörige Sammlung mit ihren Bildern aus Kirchen und Klöstern der Stadt sowie aus alten Privatsammlungen um so weniger zu beachten, als ihre Perlen — Wunderwerke der deutschen noch mittelalterlichen Malerei — heute zumeist als Leihgabe in dem berühmteren Staedel-Museum zu finden sind. So etwa das viel umrätselte „Paradiesgärtlein" eines oberrheinischen Anonymus um 1420, Werke des älteren Holbein, von Hans Baldung Grien, Grünewald u. v. a. Es ist erfreulich, daß unser Buch mit seiner kurzen aber lehrreichen Einleitung und seinem mehr katalogartig dokumentierten Bilderteil den wirklichen Bestand der Galerie wieder vereinigt zeigt.

Endlich die Meisterwerke der Düsseldorfer Galerie. Bekannt ist, daß die dortigen Sammlungen unter dem Kurfürsten Jan Willem und seinem Nachfolger Werte von unermeßlicher europäischer Geltung umfaßt hat, daß aber diese Galerie en bloc nach München abgewandert ist, wo man ihre Hauptwerke noch heute bewundert. Trotz oder auch wegen des enormen Vorbilder-Bestandes, hat sich eine eigentliche „Düsseldorfer Malerei" von besonderer Art damals nicht entwickeln können; von einer „Düsseldorfer Schule" konnte erst im 19. Jahrhundert die Rede sein, als auch die Grundlagen der heutigen Galerie geschaffen worden sind. Diese so typische Entwicklung mit ihren Fortschritten und Rückschlägen, ihren glücklichen und fatalen Zwischenfällen bis hin zu den Modernen des 20. Saekulums schildert der glänzend geschriebene Text von Heinz Peters, welcher sich über die engere Museumschronik hinaus zu einer übersichtlichen Geschichte der Malerei in Düsseldorf ausgewachsen hat — damit tatsächlich eine Lücke ausfüllend. Eine Geschichte, in welcher bekanntlich die Kunst eines Peter Cornelius, die Historien-, noch mehr die beliebte Genremalerei der Künstler des „Malkastens", nicht zuletzt auch die Landschaftskunst von Lessing und Schirmer bis zu den Brüdern Achenbach eine Rolle gespielt haben, die später von den Vertretern der „Moderne" verspottet werden sollte, heute aber bereits aus dem Abstand historischer Objektivität eine gerechtere Würdigung erfährt.

G. F. Hartlaub

Leopold Zahn und Georg Poensgen: **Abstrakte Kunst, eine Weltsprache.** Mit einem Beitrag von Werner Hofmann „Quellen zur abstrakten Kunst". Waldemar Klein-Verlag, Baden-Baden, 1958.

Ein äußerst stattlicher und attraktiver Band mit bestens gedruckten, großen Farbtafeln von Kandinsky, Schwitters, Winter, Léger, Lissitzky, Mondrian, Baumeister, Staël, Birolli, Bott, Nay, da Silva und vielen anderen. Über diese Auswahl und Reihenfolge ließe sich streiten. Doch hat es seinen Sinn, die schönen Farbtafeln einmal so auszubreiten, wie man sie etwa in einer Ausstellung hängen würde: man soll sich am Wechsel der Formen und Farben erfreuen und von den verschiedenartigen Möglichkeiten undinglicher Kunst leger überzeugt werden. Ausgestuft wird die Entwicklung dann noch durch beinah 100 schwarz-weiße Abbildungen. Hierbei ist dann auch die ungegenständliche Plastik aufgewiesen.

Angenehm laufen die Haupttexte erst auf gelbem, dann grünlichem und schließlich braunem Papier. Zunächst erörtert Leopold Zahn das allmähliche, organische Entstehen einer ungegenständlichen Kunst, mit den Hauptträgern der Entwicklung. Zahn weist auf, aus wie verschiedenen Quellen diese Gestaltung hervorging. Zum Beispiel sucht schon 1904 der Litauer Ciurlonis undinglich zu

arbeiten. Ein interessanter Brief, den Nina Kandinsky 1955 schrieb, leugnet aber jede damalige Abhängigkeit ihres Mannes. Zahn zitiert auch den Russen Rossiné und seinen Landsmann Larianoff, der den sogenannten „Rayonismus" schuf. Auch die kubistischen und futuristischen Einsätze werden erörtert, nicht minder der „Blaue Reiter", aber auch der Konstruktivismus. Bis man zum heutigen „Informel" und Tachismus geführt wird. Ohne umständlichen Erklärlicht läßt der Verfasser aus seiner umfassenden Kenntnis die eigentlichen Phänomene sprechen. (Vielleicht hätte man K. O. Götz und G. Fietz, sogar Emil Schumacher und Brust nicht zu den Tachisten rechnen sollen, wogegen sie ja protestieren.)

Sinnvoll ist es, daß Zahn hier von einer „Weltsprache" redet, also deutlich macht, daß die sogenannten Abstrakten nunmehr in allen Kulturländern dominieren und jene Reaktionäre schweigen müssen, die in dieser Kunstgattung immer noch eine Zwischenübung kleiner Sekten für kurze Zeit sehen wollen. Allerdings wird der Ausdruck „abstrakt" in diesem Band ziemlich breit genommen, so daß auch gegenständlich Schaffende wie Chirico, Picasso, Boccioni, Laurens und Giacometti einbezogen sind.

Es folgen dann sachliche Kurzbiographien, von den wichtigsten Literaturangaben begleitet.

Erfreulich, daß schließlich die Künstler mit ihren eignen Bekenntnissen oder Theorien zu Worte kommen. Werner Hofmann hat da eine gute Auswahl dargebracht und diese mit einer klärenden Einleitung versehen. — Der monumentale Band besticht in jeder Hinsicht und wird allgemein begehrt werden.

Franz Roh

Arnold Hauser: **Philosophie der Kunstgeschichte.**
C. H. Beck, München.

Unter diesem Titel ließ der in London lebende Arnold Hauser, auf seine zweibändige „Sozialgeschichte der Kunst und Literatur" von 1953 hin, einen neuen Band erscheinen (wieder bei C. H. Beck, München). Während er zuvor die Sozialzusammenhänge der Kunstentwicklung möglichst konkret herausstellen wollte, versucht er nunmehr eine allgemein philosophische Grundlegung der Kunstwissenschaft. Wieder nimmt er das Material umfassend, behandelt also nicht etwa nur Malerei, Plastik, Architektur, sondern auch Dichtung, Musik, sowie Theater und Film. Die Erörterungen sind klar und zielen in die Tiefe, manche kunstphilosophischen Vorurteile abbauend. Auch die Theorie seines vorigen Buches von der sozialen Abhängigkeit, die bei den kommunistischen Autoren übersteigert wird, ist hier taktvoll und mit Vorsicht behandelt. Ich glaube aber, man muß diese Bezüge an einigen Stellen noch weiter einschränken: Für die Gegenwartskunst, die uns besonders interessiert, ist hier z. B. weniger zu holen, als manche Verknüpfungsautoren denken. (Hauser umgeht leider die neueste Zeit.) Zwischen dem Konstruktivismus der 20er Jahre und der „tachistischen" Ausdrucksform von heute waltet z. B. ein Gegensatz, dem spätere Ausgräber „ein Jahrtausend Pause" zuordnen würden, eine Überlagerung durch andere Volksstämme oder aber eine radikale wirtschaftliche Umschichtung. Nichts dergleichen aber lag zugrunde.

Im ersten Teil des Buches dominiert eine Fundierung der Künste von der tiefenpsychologischen Seite aus, wobei unter anderem viel Freud herangezogen wird. Dann folgt ein Großkapitel zur „Kunstgeschichte ohne Namen", worin die Einseitigkeiten, die vorschnell konstatierten „Regelmäßigkeiten der Entwicklung", welche Wölfflin erhärten wollte, zurückgewiesen werden. Auch Alois Riegls autonom gesetztes „Kunstwollen" wird mit der nötigen Skepsis betrachtet, ebenso Pinders zu strikt genommene, biologistische Generationenlehre von den „zeitgleichen Würfen".

Ein dritter Teil des Buches erörtert das schwierige Verhältnis von Spontaneität und Konvention, das in jeder Kulturentwicklung waltet. Obgleich zu einer umfassenden „Philosophie der Kunstgeschichte" noch ganz andere Untersuchungseinsätze gehörten, erfreut das Buch durch eine Fülle klärender und tiefgreifender Abhandlungen.

Franz Roh

Werner Hofmann: **Die Plastik des 20. Jahrhunderts**
Fischer-Bücherei, Frankfurt/Main, 1958, DM 1,90.

In Fortsetzung des Bandes über die Malerei des 20. Jahrhunderts gibt der junge Kunsthistoriker Werner Hofmann jetzt auch den zugehörigen Band über die Plastik heraus, in dem Bewußtsein, daß „Malerei und Plastik sich zu einem neuen Gestaltzeichen verschwistern werden" (S. 7). Nach einer Reihe von allgemeineren Erörterungen über kunsttheoretische, terminologische und kunsthistorische Fragen wendet sich Hofmann den Vorläufern der modernen Plastik im 19. Jahrhundert zu (Géricault, Daumier, Degas). Als die entscheidenden Wegbereiter werden dann Rodin, Hildebrand, Meunier, Minne, Gauguin und Maillol behandelt. Das 20. Jahrhundert wird in etwas fragwürdiger Weise in zwei Teilen abgehandelt, 1. unter dem Gesichtspunkt der Bewahrung des Menschenbildes (hier werden Künstler wie Barlach, Kolbe, Marini, Richier und Wotruba als kennzeichnend angesehen), 2. unter dem Gesichtspunkt der Suche nach dem Gestaltzeichen (hier werden als wesentlich Derain und Brancusi gesehen). Zweifellos ist die Entdeckung der Plastik von Derain eine interessante Bereicherung, doch sollte man die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung dieses Künstlers nicht überschätzen. Die weitere Darstellung wird nach Jahrzehnten gegliedert und befaßt sich in der Behandlung des zweiten Jahrzehnts mit Brancusi, Modigliani, Boccioni, Duchamp-Villon, Freundlich, Laurens, Lipchitz, Archipenko, Belling, Zadkine, des dritten Jahrzehnts mit Gabo, Pevsner, Moholy-Nagy, des vierten Jahrzehnts mit Giacometti, Calder, Gonzales, Picasso, Arp und Moore, während zur Kennzeichnung der gegenwärtigen Situation Namen wie Haizmann, Baum, Gilioli, Adam, Hepworth, Consagra, Chillida, Lipton, Bodmer, Lippold, Bill und andere aufgeführt werden. Die Darstellung knüpft in Entwicklungsfolge und Wertung an die großartigen Vorarbeiten von Carola Giedion-Welcker an, ohne im Thematischen zu neuen Ergebnissen zu kommen. In diesem Sinne zeigt sich der Band als gelungene Popularisierung des behandelten Phänomens — für eine Taschenbuchreihe durchaus die geeignete Form der Darstellung. Interessant sind die mehrmaligen Hinweise auf die Architektur. In der Anordnung des Stoffes bleibt einiges unklar. So fragt man sich, warum Germaine Richier neben Kolbe, Marini und Wotruba gestellt wurde, warum die besonders nach dem ersten Weltkrieg hervorgetretenen Künstler Haizmann und Baum als Vertreter der unmittelbaren Gegenwart gesehen werden, warum Bourdelle und Hepworth unterbewertet wurden. Auch die allgemeine Einteilung wirkt ein wenig schematisch und ist kaum in der Lage, ein einleuchtendes Bild der Entwicklung zu zeigen. So ist der Zusammenhang zwischen Bildhauern wie Arp, Gonzales, Moore, Calder, Giacometti und Picasso durch die Konzeption des Surrealismus wohl nur unzureichend gekennzeichnet. Die genannten Künstler partizipieren zwar am Surrealismus, doch reicht ihr bildnerisches Werk wesentlich weiter und wird durch die schematische Einordnung beeinträchtigt. Das mit einer Zeittafel, einem Literaturüberblick und 49 Abbildungen ausgestattete Buch darf als ausgezeichnet durchgearbeitete Zusammenfassung der bisherigen Forschungsergebnisse angesehen werden.

Udo Kultermann

**Edwin Scharff.** Einführung von Gottfried Sello
Claassen Verlag, Hamburg

Das vorliegende Buch gibt die erste zusammenfassende Publikation des Werkes von Edwin Scharff, deren Bildteil der 1955 im Alter von 68 Jahren verstorbene Künstler noch selbst auswählte. Das Lebenswerk dieses der klassischen Tradition verpflichteten Bildhauers wird in ca. 150 Abbildungen der wichtigsten bildhauerischen, zeichnerischen und malerischen Arbeiten dokumentiert. Die gleichermaßen durch das Erbe Marées wie durch die neuen Formgesetzlichkeiten des Kubismus geprägten Anfänge suchten eigentlich immer zu einer Synthese dieser beiden Bewegungen zu gelangen, die sich letztlich gar nicht so fremd sind. Scharff fand in seinen Frühwerken eine durchaus legitime Variante der Bildnerei des Kubismus, die in einigen Arbeiten (z. B. Sitzende Frau von 1919) Archipenko oder Laurens vergleichbar ist. Auch der großartige Kopf von Heinrich Mann ist in der plastischen Volumenordnung und disziplinierten Bändigung der Form von europäischem Niveau. Offensichtlich gibt das Bildmaterial des Buches nur einen kleinen Teil der Werke Scharffs wieder, ein Umstand, der besonders in Hinblick auf die frühen Arbeiten zu bedauern ist. Zahlreiche spätere Arbeiten sind nicht von gleicher Qualität wie das Frühwerk. Um nur einige allzu offensichtliche Beispiele herauszugreifen, sei hier an die Springenden Pferde von 1949 sowie an die späten Denkmäler und religiösen Arbeiten erinnert. Es ist sehr die Frage, ob die Reliefs der Marienthaler Kirchentür den Höhepunkt des Werkes von Scharff darstellen, wie Gottfried Sello betont. Ähnlich wie bei Mataré kann die im Alter zunehmende Neigung zu religiösen Arbeiten nicht als Steigerung erkannt werden, sondern als Angleichung an eine mehr oder minder kunstfremde Ordnung von eigener Gesetzlichkeit. Es sollte nicht übersehen werden, daß gerade die späten Denkmäler und religiösen Arbeiten Scharffs im Gegensatz zu den frühen Realisationen in bedenkliche Nähe illustrativer Figürlichkeit geraten. Um Mißverständnissen vorzubeugen, es soll hier nicht Abstraktion gegen Naturnähe ausgespielt werden, was auch für uns eine in sich problematische Fragestellung ist, sondern lediglich die Qualität des einzelnen Werkes sowie die mit plastisch-künstlerischen Mitteln erreichte Gesamtaussage gesehen werden. Neben den plastischen Arbeiten sind auch Zeichnungen abgebildet, bei denen der gleiche Qualitätsunterschied feststellbar ist (z. B. Zeichnung von 1918, S. 134 und Zeichnung „Die Heimkehrer" von 1945, S. 142). Während es sich bei den früheren Blättern noch durchaus um Bildhauerskizzen von graphischer Eigengesetzlichkeit handelt, sind die Zeichnungen der Spätzeit entweder auf bestimmte plastische Werke vorbereitend bezogen oder aber literarischen Ursprungs. In einer kurzen, mehr essayistischen Einführung, die bewußt von jeder historischen, chronologischen oder materialmäßigen Einordnung absieht, gibt Gottfried Sello eine einfühlende Deutung des Werkes. Als Anhang sind dem Band ein Verzeichnis der Lebensdaten des Künstlers sowie die genauen Maß- und Materialangaben der abgebildeten Werke beigegeben.

Udo Kultermann

Gottfried Wälchli: **Frank Buchser**
Schweizer Heimatbücher. Verlag Paul Haupt, Bern.

Im Rahmen der bekannten Schweizer Heimatbücher, deren 77/78. Band der vorliegende darstellt, schrieb Wälchli einen Text zu dem Werk des volkstümlichen Malers, der, zwischen Romantik und Realismus stehend, in den Kreis der Böcklin, Koller, Stäbli, Welti und des jungen Hodler wie des jungen Amiet gehört. Freude an der Farbe, Freude an der Bewegung menschlicher Gestalten, auch am dramatischen Detail, seltener ein Eingehen auf die Landschaft oder ein Eindringen ins Porträt, das kennzeichnet das Schaffen dieses Malers. 1828 geboren, ging Buchser zuerst in Solothurn bei einem Klavier- und Orgelbauer in die Lehre, später zu Zeichenstunden bei Heinrich von Arx und Oltner. Diese Mischung mag kennzeichnend sein für seinen späteren Stil. Vieles entstand aus dem Zwang des Verdienenmüssens, vieles, vielleicht das Beste, in Studien. In den Olbildern stand vielfach Delacroix motivlich Pate. Reisen nach Marokko, Italien und Griechenland beeinflußten später sein Werk. 1890 schied der Maler aus dem Leben, nachdem er schwer krank noch die Eröffnung des von ihm erkämpften schweizerischen Kunstsalons erlebt hatte. Die warmherzige Lebensschilderung und die drucktechnisch sehr guten Bildwiedergaben vermitteln einen Begriff vom Schaffen eines Künstlers, der in Deutschland wenig bekannt wurde. fhs

Ernst Morgenthaler: **Ein Maler erzählt.** 190 Seiten mit vielen Zeichnungen.
Diogenes Verlag, Zürich, DM 15,90.

Der über 70jährige Schweizer Maler Ernst Morgenthaler ist nicht nur ein Könner auf der Leinwand, er weiß auch die Feder zu führen, wie dieser Band mit Aufsätzen, Reiseberichten und Briefen erneut beweist, nachdem bereits 1950 sein Pariser Skizzenbuch (Origo-Verlag, Zürich) für die Freunde des Künstlers ein köstliches Geschenk war. Das neue Buch, das wieder zahlreiche Zeichnungen enthält, bringt Aufsätze von Morgenthaler über Begegnungen mit Zeitgenossen, über Bilder, Ausstellungen, Geschehnisse, die in schlichter Sprache sehr plastisch beschrieben sind. Man spürt in dieser Prosa den Maler, der an scharfe Beobachtung gewöhnt ist, und der weiß, wie er seine Akzente zu setzen hat. Durch alle Teile des Buches geht ein herzerfrischender Humor, der Verfasser und Buch doppelt liebenswert macht. Hermann Hesse, der Freund, an den die im letzten Teil abgedruckten Briefe gerichtet sind, schrieb ein Vorwort zu dem schönen Band. fhs.

Juliane Roh: **Ich hab wunderbare Hilf erlangt.**
Bruckmann Verlag, 30 farbige Abb., Cellophaniert DM 8,50.

Juliane Roh stellte in diesem Büchlein Votivtafeln aus altbayrischen Wallfahrtskirchen zusammen. Bildauswahl, Text und Aufmachung dieses Bändchens sind reizvoll aufeinander abgestimmt. Sie fordern zum Lächeln auf, aber auch zur Anerkennung und zu herzlicher Freude an diesen Bitt- und Wunderbildern der bayrischen Volkskunst, schönen Zeugnissen naiver menschlicher Zuflucht und Dankbarkeit. Die Farbaufnahmen stammen von Claus Hansmann.

ka. f.

**Athen.** 79 Bilder von M. Hürlimann. Einleitung von W. H. Schuchhardt.
Atlantis Verlag, Zürich, DM 15,—.

Wohltuend an diesem Buch ist die geschlossene und sachliche Einführung von W. H. Schuchhardt, der die Geschichte Athens knapp und dabei anschaulich umreißt. Ebenso erfreulich die zurückhaltende Fotografie Martin Hürlimanns, der jeden fotografischen Effekt vermeidet und so den Bildwerken und der Architektur den größten Dienst erweist. Etwas zu gewissenhaft allerdings verfährt der Fotograf, wenn er meint, auch eine Probe der klassizistischen Bauten des 19. Jahrhunderts in Athen geben zu müssen. Auch ein folkloristisches Foto der Wache am Grabmal des unbekannten Soldaten vor dem Parlamentsgebäude will wenig in den Zusammenhang dieses der Klassik zugedachten Bildbandes passen. Von diesen kleinen Schönheitsfehlern abgesehen liegt hier ein überaus ansprechendes Bildbuch vor.

ka. f.

**Äthiopien.** 83 meist ganzseitige Tiefdrucktafeln, davon 10 farbige. 240 S. Text.
Hanns Reich Verlag, München, 1958, DM 24,60.

In der Reihe „Terra Magica" bei Hanns Reich, München, ist ein neuer Bildband „Äthiopien" erschienen. Es ist der vierte Bildband dieser Reihe, der sich dem erstaunlichen Afrika widmet. Schön gezeichnet ist der Kontrast zwischen Tradition und Zivilisation. Den Fotografen Toni Schneiders und Hans Leuenberger ist es gelungen, alle Seltsamkeit, Fremdartigkeit und Schönheit der Landschaft, des Menschen, des dortigen Lebens in durchgestalteten Bildern einzufangen. m. f.

# NOTIZBUCH DER REDAKTION

## Die Toten

Dr. Walter Ricklinger, Museumsdirektor von Lindau, ist im noch nicht vollendeten 50. Lebensjahr gestorben. Er hat sich seit dem Kriege im Lindauer Stadtmuseum als Veranstalter zahlreicher bemerkenswerter Ausstellungen und besonders durch die Förderung junger Künstler einen Namen gemacht.

## Personalia

Dr. Georg Poensgen, der Anfang Dezember vorigen Jahres seinen sechzigsten Geburtstag feiern konnte, bereitet in dem von ihm nach dem Kriege wiederaufgebauten Kurpfälzischen Museum Heidelberg, dessen Leiter er heute ist, für das nächste Jahr eine repräsentative Ausstellung vor über „Kunst und Künstler des Barock in der Pfalz".

Sir Thomas Kendrick, Direktor des Britischen Museums, London, wird in den Ruhestand treten. An seine Stelle wird am 1. Februar 1959 Frank Chalton Frances die Leitung übernehmen. np.

## Preise

Anläßlich der 200-Jahr-Ausstellung der Stadt Pittsburgh, USA, im Carnegie-Institute, die vom 5. 12. 1958 bis zum 8. 2. 1959 stattfindet und bei der 367 Gemälde und 127 Plastiken gezeigt werden, wurden folgende Preise verteilt: 1. Preis für Malerei: Antonio Tàpies. 2. Preis: Afro. 3. Preis: Alberto Burri. 1. Preis für Plastik: Alexander Calder. 2. Preis: Henry Moore.

Der Kunstpreis der Stadt Gelsenkirchen wurde der Malerin Friedel Rothmann, der Nachwuchspreis dem Maler Hans Turek verliehen. np.

Der Förderungspreis der Stadt Nürnberg für Malerei wurde dem 29jährigen Maler Max Söllner zugesprochen. np.

Dem Bühnenbildner Teo Otto ist die Goethe-Plakette des hessischen Kultusministers verliehen worden. Der Züricher Künstler lehrt seit 1953 an der Staatl. Werkakademie in Kassel.

Der Oberschwäbische Kunstpreis 1958 wurde verliehen an den Bildhauer Franz Bucher (4000 DM) und an die Maler Emil Kiess und Roman Holderried-Kaesdorf (je 3000 DM). Der Kunstpreis wurde 1958 in einem Wettbewerb für junge Künstler unter 40 Jahren vergeben. Die Ausstellung „Oberschwäbischer Kunstpreis 1958" im Museum „Die Fähre", Saulgau, ist bis zum 24. 1. 59 geöffnet.

## Allgemeines

Der Deutsche Künstlerbund veranstaltet seine Jahresausstellung 1959 in Wiesbaden. Die Ausstellung, der eine Sonderschau „Kunst und Mythos" angegliedert werden soll, wird voraussichtlich am 9. Mai eröffnet werden und bis Mitte Juli dauern.

Die Villa Auguste Renoirs in Cagnes-sur Mer ist unter Denkmalschutz gestellt worden. Sie soll künftig für begabte Maler freigegeben werden.

Die Ausstellung des Werkes Fischers von Erlach und seines Kreises, die zu seiner 300-Jahrfeier 1956 und später in österreichischen Städten, in München und Zürich mit starkem Erfolg gezeigt wurde, soll in Niederweiden als Museum des großen Barockbaumeisters dauernd erhalten bleiben. Bis das Schloß nach den Kriegszerstörungen völlig wiederaufgebaut sein wird, sind die Bestände im Schloß Heiligenkreuz-Guttenbrunn bei Krems untergebracht. np.

Auf der vom Stuttgarter Kunstkabinett am 21. und 22. November veranstalteten großen Versteigerung moderner Kunst überstiegen die Werke Emil Noldes meist noch erheblich die bereits recht hoch angesetzten Schätzungen. Der höchste Preis der Auktion, 56 000 DM, wurde für das Gemälde „Blumengarten mit Fingerhüten und Feuerlilien" bezahlt, 45 000 DM für den „Blumengarten mit 2 Frauen". Eines der Blumenaquarelle brachte 9400 DM, eine Grafik 7500 DM. Noch mehr übertrafen die Schätzungen ein später Macke mit 45 000 DM und zwei Vlamincks, von denen die „London Bridge" auf 26 500 DM, ein Bildnis der Tochter des Künstlers sogar auf 44 000 DM stiegen. Für eine Bleistiftzeichnung Cézannes wurden 7000 DM erlöst. np.

Turners Aquarell „Spiez am Brienzer See" von 1842 erreichte auf einer Auktion bei Sotheby in London einen Preis von 3400 Pfund Sterling, etwa 41 000 DM. np.

Sämtliche Exponate auf dem Gebiet der bildenden Kunst im österreichischen Pavillon der Weltausstellung Brüssel wurden mit „großen Preisen" bedacht. Der Bildhauer Fritz Wotruba erhielt für sein Relief einen Grand Prix, der Maler Herbert Boeckl für seinen Gobelin einen Grand Prix, der Gobelin nach Oskar Kokoschkas „Amor und Psyche" wurde gleichfalls mit einem Grand Prix bedacht, die Stahlplastik „Der gespaltene Mensch" von Rudolf Hoflehner wurde mit einer Goldmedaille prämiiert.

Der Österreich-Pavillon der Brüsseler Weltausstellung (Architekt Dr. Karl Schwanzer) wird abgetragen und nach Wien transportiert, wo er im Schweizergarten, gegenüber dem Oberen Belvedere, an der Ecke Landstraßer Gürtel und Zufahrtsstraße zum Südbahnhof, aufgestellt werden wird. Nach einigen Adaptierungsarbeiten wird im Sommer 1959 das Gebäude als „Museum für zeitgenössische Kunst" eröffnet werden. Es soll ein neues Kunst- und Kulturzentrum in Wien darstellen und unter anderem auch eine Lesehalle für zeitgenössische Literatur und Vorführräume für Kunst- und Experimentalfilme beherbergen.

Die „Documenta II" hat erste Gestalt angenommen: der Mitgliederkreis ist festgelegt worden. Zu ihm gehören neben einer Anzahl von Experten der Kasseler Oberbürgermeister Dr. Lauritzen, Regierungspräsident Dr. Fritz Hoch und der Generalsekretär der Berliner Akademie der Künste, Dr. Herbert von Buttlar. In den künstlerischen Beirat der Gesellschaft sind unter anderen Direktor Goldschmidt (Brüssel), Professor Holzinger (Frankfurt), Dr. Haftmann (Paris), Professor Grohmann (Berlin) und Professor Martin (München) berufen worden.

Ein Aquarell von Edouard Manet im Werte von etwa 5000 DM ist auf einer Ausstellung in der ostfranzösischen Stadt Annecy gestohlen worden.

Nach den Wettbewerben für Bildhauerei und Malerei (anläßlich der Olympischen Spiele 1960 in Rom) hat das Nationale Olympische Komitee Deutschlands auch für Plakate einen olympischen Kunstwettbewerb ausgeschrieben.

Die Stadt Köln erwirbt zu einem Kaufpreis von 1,5 Millionen DM die Kunstsammlung des kürzlich verstorbenen Mainzer Musikverlegers Wilhelm Strecker. Die Sammlung Strecker besteht aus 18 Öl-

bildern, 15 Aquarellen und Zeichnungen und sechs Plastiken, vornehmlich aus den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts. Darunter sind Werke von Picasso, Derain, Utrillo, Dufy, Matisse, Jawlensky, Kokoschka, Klee, Nolde, Hofer, Braque und Modigliani.

Kunststudenten der Londoner Universität haben einen Feldzug gegen häßliche moderne Architektur begonnen. Unter Führung ihres Dozenten nahmen sie vor einigen neuen Gebäuden im Londoner Westend Aufstellung und entfalteten ein großes Banner mit der Aufschrift: „Häßliche Gebäude sind sündhaft". Im Sprechchor wurde gerufen: „Niederreißen" und „Was für eine Monstrosität" und „Armes England".

Der Deutsche Kunstrat, Köln, veranstaltet in Kairo eine Ausstellung zeitgenössischer deutscher Künstler, bei der u. a. Karl Hartung, Bernhard Heiliger, Max Kaus, Gerhard Marcks, Hann Trier, Rolf Cavael, Josef Hegenbarth und Hans Theo Richter vertreten sind.

Die Städt. Sparkasse und die Städt. Girokasse Stuttgart veranstalten anläßlich ihres 75jährigen Bestehens einen Wettbewerb mit dem Titel „Maler sehen Stuttgart". Die besten Werke werden durch ein Preisgericht festgestellt, zu dem u. a. Hap Grieshaber und Erich Heckel gehören, und mit Preisen ausgezeichnet. Der erste Preis ist mit 5000 DM dotiert. Über die Wettbewerbspreise hinaus wird ein erheblicher Betrag für Ankäufe aufgewendet werden. Der Ablieferungstermin für die Arbeiten ist der 1. Juli 1959. Nähere Bedingungen durch die Städt. Sparkasse Stuttgart.

## Ausstellungen

**Aachen**
Suermondt-Museum, Wilhelmstr. 18: Februar „Professor Radziwill".

**Baden-Baden**
Staatl. Kunsthalle: 14. 1.—2. 2. „Schüler stellen aus". Gymnasium Hohenbaden, Markgraf-Ludwig-Gymnasium, Richard-Wagner-Gymnasium.

**Bonn**
Contra-Kreis, Meckenheimer Str. 6—8: Bis 18. 1. „Hanne Brenken".

**Braunschweig**
Kunstverein: Februar/März „Junge Braunschweiger".

**Bremen**
Paula Becker-Modersohn-Haus, Böttcherstr.: 3. 1. bis 25. 1. „Carl Grunwald, Frankfurt — ein Sonntagsmaler".

**Darmstadt**
Darmstädter Galerie, Ludwig A. Bergsträsser, Wilhelminenstr. 2: 7. 1.—14. 2. „Helga Föhl, Plastik". Kunsthalle: 10. 1.—8. 2. „Junger Westen". 14. 2. bis 15. 3. „Karl Kunz, Gemälde".

**Düsseldorf**
Galerie Alex Vömel, Königsallee 42/1: 10. 1.—28. 2. „Heinrich Campendonk und sein Kreis".
Kunstkabinett Trojanski, Blumenstr. 11: 15. 1.—15. 2. „Otto Eglau, Berlin, Ölbilder und Aquarelle".
Galerie 22, Kaiserstr. 22: Januar „A. und G. Pomodoro, Plastik".
Galerie Gunar, Bismarckstr. 88: Januar „Emil Cimiotti".
Galerie Schmela, Hunsrückenstr. 16: Januar „Asger Jorn".

**Duisburg**
Städt. Kunstmuseum: Bis 25. 1. „Julius Bissier". 31. 1. bis 1. 3. „Ivo Hauptmann".

**Essen**
Galerie Schaumann, Hans-Luther-Str. 21: 15. 1. bis 14. 2. „In memoriam — F. M. Jansen, Arvid Mather". „Zeichen unserer Zeit — Graphiken der Edition Rothe, Heidelberg".

**Frankfurt**
Frankfurter Kunstverein im Haus Limpurg im Römer: 7.—28. 1. „Marianne von Werefkin, 1860—1938, Gedächtnisausstellung".
Frankfurter Kunstkabinett, Börsenplatz 13—15: 20. 1. bis 10. 2. „Guido La Regine, Rom, Ölgemälde und Aquarelle".
Zimmergalerie Franck, Vilbeler Str. 29: 8.—27. 1. „Horst Beck".
Galerie am Dom, Saalgasse 3: 7.—31. 1. „Hermann K. Ehmer, Hanau, Plastik. Lothar Kampmann, Dortmund, Grafik".
Stuttgarter Bücherstube, Schillerstr. 10/1: 8. 1. bis 4. 2. „Klaus J. Fischer, Grafik".
Galerie Olaf Hudtwalcker, Jazzhaus, Kl. Bockenheimer Str. 12: 24. 1.—4. 3. „Rolf Nesch, farbige Handzeichnungen, Radierungen, Lithografien und Metalldrucke".
Galerie Daniel Cordier, Taunusanlage 21 (Opernplatz): Bis Ende Januar „Dubuffet, Lob der Erde". Ab 4. 2. „Michaux".

**Fulda**
Galerie Junge Kunst, Kanalstr. 52/1: Bis 15. 1. 59 „Thomas Rücker". 17. 1.—5. 2. „Egon Knapp, Fulda". 6.—10. 2. „ful DADA-bim".

**Gelsenkirchen**
Städt. Kunstsammlung: 18. 1.—15. 2. „Underhill, Bilder aus Australien, Spanien und London".

**Göppingen**
Stadthalle: Ab 11. 1. „Kinder malen und zeichnen für Kinder". Ergebnisse des Zeichenwettbewerbs der Göppinger Kaliko-Werke.

**Hamburg**
Galerie Commeter, Hermannstr. 37: 5.—31. 1. „Ruth Buchholz, Pastelle. Wolff Buchholz, Ölbilder und Aquarelle".
Kunsthalle, Glockengießerwall: 7. 2.—22. 3. „Marc Chagall".

**Hameln**
Der Kunstkreis, Von-Dingelstedt-Str.: Januar „Ars Viva — Malerei seit 1950". Februar „Barbara Haeger, Plastik, Zeichnungen".

**Hannover**
Galerie Seide, Deisterstr. 19: 13. 1.—31. 1. „Kurt Wilde, Göttingen, Gedächtnisausstellung".
Kestner-Gesellschaft: Bis 25. 1. „Alfred Manessier".

**Heidelberg**
Graph. Kabinett, Karl-Ludwig-Str. 6: 11. 1.—8. 2. „Hermann Geibel, Plastik und Zeichnungen".

**Karlsruhe**
Badischer Kunstverein, Waldstr. 3: 11. 1.—1. 2. „Karl Hubbuch, Wilhelm Schnarrenberger und einige ehemalige Schüler".
Galerie Gallwitz, Karl-Friedrich-Str. 26: Bis Ende Januar „H. M. Erhardt, Malerei und Grafik".

**Kassel**
Kasseler Kunstverein, Ständeplatz: 11. 1.—8. 2. „Die Schanze — Freie Künstlergemeinschaft Münster — Arbeiten aus vier Jahrzehnten".

**Köln**
Wallraf-Richartz-Museum: 6. 1.—8. 2. „Armitage, Hayter, Scott, der englische Biennalebeitrag".
J. & W. Boisserée, Drususgasse 7—11: 26. 1. bis 27. 2. „Mima von Jonquières, Paris, Gemälde".

**Dortmund**
Museum am Ostwall: 25. 1.—22. 2. „Bauen und Formen in Holland".
Galerie Theo Hill, Schildergasse 107: 15. 12. 58 bis 20. 1. 59 „Erlesene Grafik des Deutschen Expressionismus".

**Leverkusen**
Schloß Morsbroich: 6. 1.—8. 2. „Karl Hartung, Plastik und Bildhauerzeichnungen".

**Ludwigshafen**
Kulturhaus: 15. 1.—28. 2. „Handwerkliche Töpfereien, Handwebereien".

**Mainz**
Haus am Dom, Liebfrauenplatz: 10.—28. 1. „Mainzer Maler, Reisebilder in Skizze und Malerei".
Landeskunstschule: 2.—28. 2. „Malerei und Mobiles".

**Mannheim**
Mannheimer Kunstverein: 11. 1.—8. 2. „Max Pöppel, Bamberg, Ölgemälde und Temperabilder".
Städt. Kunsthalle: 13. 1.—18. 2. „Nouvelle Ecole de Paris — französische Malerei der Gegenwart".

**Marburg**
Marburger Künstlerkreis, Markt: 10.—30. 1. „Zeitgenössische Grafik aus Griechenland". Erstausstellung in Deutschland, Auswahl durch die Königl. Akademie der Schönen Künste in Athen.

**Mönchen-Gladbach**
Städt. Museum: Januar/Februar „Aquarelle von Paul Kühn und ausgewählte eigene Bestände".

**Mülheim**
Kunstkabinett der Stadtbücherei, Leineweberstr. 1: 10.—24. 1. „Junge Realisten". Veranstaltet vom Städt. Museum Mülheim an der Ruhr.

**München**
Galerie Günther Franke, Prinzregentenstr. 60: Ab 10. 1. „Hans Wimmer, München. Alo Altripp, Wiesbaden".
Stuttgarter Hausbücherei, Marienplatz 26/1: 5. 1. bis 4. 2. „Neue Malerei und Plastik aus Polen". 6. 2.—7. 3. „Lou Albert-Lasard, Paris, Malerei und Grafik".
Modern Arts Bildergalerie, Maxburg, Innenhof: 16. 1.—16. 2. „Grchich, Bilder und Aquarelle".

**Offenbach**
Klingspor Museum, Herrnstr. 80: Bis 31. 1. „Bunte Kinderwelt, die schönsten neuen Kinderbücher aus aller Welt".

**Recklinghausen**
Städt. Kunsthalle: 25. 1.—18. 2. „Grieshaber und sein Freundeskreis".

**Remscheid**
Stadttheater, Ausstellungsräume: 8.—31. 1. „Worpswede gestern und heute".

**Reutlingen**
Spendhaus: 11. 1.—1. 2. „Werner Rosenbusch".

**Saulgau**
Museum „Föhre": 14. 12.—25. 1. „Oberschwäbischer Kunstpreis 1958".

**Solingen**
Deutsches Klingenmuseum: 11. 1.—1. 2. „Edith Hultzsch, László Hetey, Hans Gassebner und persische Miniaturen".

**Stuttgart**
Galerie Fecht, Saestr. 82: 10. 1.—10. 2. „Paul Kamper, Matsue Tsuzawa".

**Wiesbaden**
Atelier Christa Moering, Martinstr. 6: 15. 1.—15. 2. „J. Hughes".
Städt. Museum: 11. 1.—1. 3. „Frankfurter Sezession". Veranstaltet vom Nassauischen Kunstverein Wiesbaden e. V.
Galerie Renate Boukes, Bismarckstr. 28: 9.—31. 1. „Junge deutsche Konstruktivisten". 7.—28. 2. „Bischoffshausen, Strukturelle Malerei".

**Wilhelmshaven**
Kunsthalle, Viktoriastr.: 15. 2.—8. 3. „Marc Chagall, Grafik".

**Witten**
Märkisches Museum: 4. 1.—25. 1. „K. Fritz Friedrich-Gevelsberg, Harry Fränkel, Dortmund, Gemälde und Grafik".

**Wuppertal**
Neue Galerie Parnass, W.-Elberfeld, Gathe 85: Februar „Ubac". März „Jacques Herold". Neue Öffnungszeiten: mittwochs, donnerstags, freitags, nachmittags von 16—20 Uhr, sonnabends von 10—13 Uhr, sonst täglich nach telefonischer Vereinbarung (Tel. 4 19 11).

**Saarbrücken**
Saarlandmuseum: Bis 18. 1. „Neuerwerbungen für die Moderne Galerie".

## AUSLAND

**Basel**
Kunstverein: 24. 1.—1. 3. „Appel, Mathieu, Moreni, Riopelle".

**Brüssel**
Galerie Aujourd'hui, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles: 10.—24. 1. „K. F. Dahmen, W. Gaul, Malerei und Zeichnungen".

**Kopenhagen**
Galerie Koepcke, Laederstraede 17: Bis 14. 1. „Werner Höll, Reutlingen".

**London**
Agnew & Sons Ltd, 43 Old Bond Street, W 1: Ab 19. Januar „87. Jahresausstellung Englischer Wasserfarbzeichnungen".
Beaux Arts Gallery, 7 Bruton Place, W. 1: Januar „Gemälde von Craigie Aitchison" — Erstausstellung.
Berkeley Galleries, 20 Davies Street, W. 1: „Primitive und fernöstliche Kunst".
Gallery One, 20 D'Arblay Street, W. 1: Januar „Führende britische und andere europäische Künstler".
Gimpel Fils, 50 South Molton Street, W. 1: 3. bis 31. 1. „Trajects" von Austin Cooper und „Gemälde von PIC".
ICA Gallery, 17—18 Dover Street, W 1: 7. 1. bis 7. 2. „Gemälde von Fontana, Cruppa, Dova, Clemente, aus der Sammlung von Mr. & Mrs. Charles Damiano".
Lord's Gallery, 26 Wellington Road, N. W. 8: Januar „Bruce Tippett, John Wragg — Malerei, Plastik".
New Vision Centre Gallery, 4 Seymour Place, Marble Arch, W. 1: 5.—24. 1. „New Vision 1959". 26. 1.—14. 2. „Gemälde von Lorri".
Roland, Browse & Delbanco, 19 Cork Street, W. 1: Januar „Sechs junge britische Künstler".
Tate Gallery, Millbank, S. W. 1: 2. 1.—8. 2. „Cartoons von Evie Hone". 10. 1.—15. 2. „Corinth".
Arthur Tooth & Sons, 31 Bruton Street, W. 1: 20. 1. bis 14. 2. „Aquarelle und Gouachen zeitgenössischer Künstler".
Whitechapel Art Gallery, High Street, E. 1: 31. 1. bis 22. 2. „Bilder für Schulen" — Jahresausstellung der Society for Education through Art.

**Mailand**
Galleria del Naviglio, via Manzoni 45: 14.—23. 1. „Bischoffshausen, strukturelle Malerei".

**Paris**
Galerie Marcel Bernheim, 35 rue la Boëtie: 16. bis 29. 1. „Eleonore Frey, 40 Bilder".
Galerie Stadler, 51 rue de Seine: Februar „Saura".
Galerie Diderot, 145 Bd. St. Germain: Januar „Hans Bellmer".
Iris Clert, 3 rue des Beaux-Arts: Ab 16. 1. „Brô, Malerei".
Galerie David & Garnier, 6 Avenue Matignon: 6.—28. 2. „Bernard Buffet, Landschaften von New York".
Galerie de France, 3 fbg. St. Honoré: Januar „Gonzalez, Plastiken".
Galerie Jacques Massol, 12 rue la Boëtie: 15. 1. bis 5. 2. „Andersen, Malerei".

**Rom**
Galleria Nazionale D'Arte Moderna: Januar/Februar „Modigliani".

**St. Gallen**
Galerie für zeitgenössische Kunst, Speisergasse 18: Bis 15. 1. „Otto Dix".

**Zürich**
Kunsthaus: Ab Mitte Januar „Ausstellung Präkolumbischer Kunst, gleichzeitig Sammlung Stavros Niarchos".
Galerie Chichio Haller: 15. 1.—15. 2. „Maitres de L'Ecole de Paris". 15. 2.—15. 3. „Dubuffet, Estève, Miró, Poliakoff und Ubac".

5. 2.
on".
Vies-
1. 1.
„Bi-
gall,
rich-
älde
85:
Off-
ach-
Uhr,
(Tel.
für
reni,
de
aul,
Ver-
Ab
sser-
nuar
ung.
imi-
nuar
inst-
bis
älde
bis
Cle-
rles
Ja-
Pla-
ace,
59".
1:
Car-
1.
ssi-
1.
ung
1.
bis
ra".
nuar
Brö,
on:
New
nuar
1.
/Fe-
18:
um-
iar-
de
ève,